Münster, 1932. № 31 Phil. Diss.

Musikwissenschaft.

Studien zur deutschen Generalbaß-Praxis in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der philosophischen Doktorwürde
der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen
Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität
zu Münster in Westfalen

vorgelegt von

Ernst Ulrich
aus Bochum.

Tag der mündlichen Prüfung: 21. Juli 1931
Dekan: Herr Prof. Dr. R. Schmidt
Referent: Herr Privatdozent Dr. K. G. Fellerer
Korreferent: Herr Prof. Dr. M. Wackernagel.

55 39

Gedruckt in der Dissertations-Druckerei Heinr. & J. Lechte, Emsdetten

1931

Musikwissenschaft.

Studien zur deutschen Generalbaß-Praxis in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der philosophischen Doktorwürde
der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen
Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität
zu Münster in Westfalen

vorgelegt von

Ernst Ulrich
aus Bochum.

Tag der mündlichen Prüfung: 21. Juli 1931
Dekan: Herr Prof. Dr. R. Schmidt
Referent: Herr Privatdozent Dr. K. G. Fellerer
Korreferent: Herr Prof. Dr. M. Wackernagel.

55 39

Gedruckt in der Dissertations-Druckerei Heinr. & J. Lechte, Emsdetten
1931

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546201_0085

Meiner Mutter gewidmet.

Corrigenda.

Seite	8,	Zeile	23	statt 5	lies: $\widehat{5}$
„	8,	„	33	„ VII	„ : VII^7
„	41,	„	12 v. u.	„ 1674	„ : 1764
„	53,	„	8 „	„ „ I^6	„ : IV^6

Inhaltsübersicht.

Seite:

Einleitung 1

I. Systematischer Teil.

1. Kapitel: Die Generalbaßschrift.
   - A. a. Die Bedeutung der Ziffern. 5
   - b. Sonstige Zeichen und Anweisungen. 9
   - c. Abweichungen vom Notentext der Baßstimme und von den angegebenen Signaturen. 10
   - B. Der unbezifferte Generalbaß. 12

2. Kapitel: Satzlehre. 14
   - A. Der Aufbau des einzelnen Akkordes (Verdoppelungen). 14
   - B. Verbindung der Akkorde. 15
     - a. Verbotene Fortschreitungen. 15
     - b. Die Dissonanzen. 16

3. Kapitel: Die Gestaltung des Generalbaßparts. 19
   - A. Die Instrumente. 19
   - B. Allgemeines. 20
   - C. Die „Manieren" des Generalbasses. 22
   - D. Die drei Stile. 24
     - a) Die musikalischen Formen. 25
     - b) Stilmerkmale. 25
   - E. Der Affektausdruck. 26
   - F. Der Einfluß der Besetzungsstärke auf das Generalbaßspiel. 27
     - a) Die Begleitung des Solos, insbesondere: des Seccorezitativs. 27
     - b) Die Begleitung von Chor und Orchester. 28
     - c) Die Begleitung der Kammermusik. 29
     - d) Die Solostellen des Generalbaßinstruments. 29

II. Historisch-bibliographischer Teil.

1. Kapitel: Das manierliche Generalbaßspiel als Stilprinzip in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und seine wechselnde Bedeutung im Zeitalter des Generalbasses. 30

Seite:

2. Kapitel: Die Quellenwerke, ihre Beziehungen zu einander und ihre Beurteilung. 35

3. Literaturverzeichnis. 41

A. Quellennachweise. 41

B. Quellen. 41

Anhang: Außerdeutsche Quellen. 46

a) französische, 46

b) italienische, 47

c) englische, 47

d) holländische, 47

e) schwedische. 47

C. Kritiken. 48

D. Moderne Literatur. 48

Anmerkungen. 51

Register. 81

Notenanhang.

Abkürzungen.

A.D.M.Z.:	Allgemeine deutsche Musikzeitung.
A.M.Z.:	Allgem. Musikzeitung.
A.m.Z.n.F.:	Allgem. musikal. Zeitung, neue Folge.
BJ.:	Bach-Jahrbuch.
GJ.:	Gluck-Jahrbuch.
J.f.m.W.:	Jahrbücher für musikal. Wissenschaft.
M.W.:	Musikal. Wochenblatt.
N.Z.f.M.:	Neue Zeitschrift für Musik.
P.J.:	Jahrbuch der Musikbibliothek Peters.
V.m.W.:	Musikal. Wochenblatt. / Neue Zeitschrift für Musik. (Vereinigte musikal. Wochenschriften).
Z.f.M.:	Zeitschrift für Musikwissenschaft.

„Der Generalbaß ist das vollkommenste Fundament der Musik".

J. S. Bach.

Einleitung.

Unter Generalbaßpraxis verstehen wir die Ausführung des Continuoparts, der bezifferten oder unbezifferten Baßstimme. Hiermit ist eine Beschränkung gegenüber dem Begriff „Generalbaß" im allgemeinen gegeben. Dieser umfaßt auch die Harmonielehre und ist insofern eine Angelegenheit des Komponisten, während die Generalbaßpraxis den Spieler angeht.

Die Frage nach der Generalbaßpraxis muß zum größten Teil aus den Generalbaßlehrbüchern jener Zeit beantwortet werden; denn schriftliche Aussetzungen einer Generalbaßstimme sind nur vereinzelt vorhanden. Daneben kommen ergänzend kritische Bemerkungen über die Generalbaßpraxis in Betracht. Allerdings haben Praxis und Lehre nicht in allen Stücken übereingestimmt, wie aus jenen Bemerkungen und aus manchen Stellen in den Lehrbüchern hervorgeht. Dennoch ist den Lehrbüchern hohe Bedeutung beizumessen; denn es darf nicht übersehen werden, daß die Verfasser der Lehrbücher, die selbst auch praktische Generalbaßspieler waren, ihre Meinung über das Generalbaßspiel jedenfalls in ihrer eigenen Praxis verwirklicht haben. Zudem waren diese Generalbaßlehrer zum Teil namhafte Komponisten, wie J. S. Bach, G. Ph. Telemann, J. Mattheson, J. D. Heinichen, F. A. Maichelbek, A. C. Kuntzen. — Daß freilich die lebendige Praxis nicht völlig aus den Büchern erschlossen werden kann, bleibt zu bedenken. Die feinere Ausgestaltung des Generalbaßspiels schriftlich zu lehren, wurde nicht einmal von allen Schriftstellern für möglich gehalten. Wir jedoch sind zur Erkenntnis der Generalbaßpraxis und darüber hinaus einer idealen Generalbaßpraxis, die uns bei der Bearbeitung von Generalbaßstimmen zum Vorbild dienen muß, auf die Lehrbücher angewiesen.

In den Lehrbüchern werden die beiden genannten Seiten der Generalbaßfrage behandelt,[1]) vorwiegend aber die praktische. Dasjenige Werk, das sowohl diese als auch die theoretische Folge am eingehendsten erörtert, ist Heinichens Buch: „Der Generalbaß in der Komposition" — der Zusatz „in der Komposition" weist auf die theoretische Generalbaßlehre hin — und in der Zeit nach 1750, auf die gelegentlich hingewiesen werden soll, Ph. E. Bachs „Versuch" (2. Teil). In Heinichens Werk finden sich neben den praktischen Dingen z. B. Betrachtungen über den neapolitianischen Sextakkord,[2]) eine Akkordbildung, die Heinichen sich nicht restlos zu erklären vermag.

Fragen wir uns, wie der Generalbaß in den Quellenwerken definiert wird, welche Vorstellungen mit dem Begriff Generalbaß verbunden werden, so muten die Bemerkungen darüber bei den einzelnen Autoren verschieden an:

Heinichen[3]): „Der Generalbaß ist eine aus der Komposition entlehnte Wissenschaft, vermittels welcher man nach gewissen Regeln zu der einzigen vorgelegten Baßstimme eine völlige Harmonie dergestalt erfindet, daß sie mit der dazugesetzten Vokal- und Instrumentalmusik genau übereinstimmt."

Werckmeister[4]): „Der Bassus continuus muß nichts anderes sein als ein liebliches Sausen und fundamentum, worauf alle andern Stimmen beruhen." — Dann fährt Werckmeister fort: Deshalb muß der Generalbaß ohne viel Laufwerk und Gequirle traktiert werden. Der Generalbaß soll firme Akkorde angeben. — Diese Sätze sind wichtig. Werckmeister zeigt sich darin als Vertreter einer Richtung im Generalbaßspiel, die von anderen Autoren nicht geteilt wird. Man vergleiche Mattheson[5]): Der Generalbaß muß künstlich und zierlich herauskommen. — Was darunter zu verstehen ist, lehrt eine andere Stelle:[6]) „Die Melodie oder Singart, der Gesang, das fließende, aneinanderhangende Wesen wird bei der Ausübung des Generalbasses unaussetzlich und unentbehrlich erfordert." — Jedoch schließt auch Werckmeister trotz seiner oben angegebenen Auffassung diese andere Art, den „manierlichen Generalbaß", nicht ganz aus. Ueber diese Frage ist später ausführlich zu handeln.

Eine weitere Erläuterung zum „Generalbaß" finden wir bei J. S. Bach.[7]) Er sagt: „Der Generalbaß ist das vollkommenste Fundament der Musik" und fährt dann unmittelbar fort: „Welcher mit beiden Händen gespielt wird, dergestalt, daß die linke Hand die vorgeschriebenen Noten spielet, die rechte aber Con- und Dissonantien dazu greift". Weiter heißt es wiederum: „Damit dieses eine wohlklingende Harmonie gebe zur Ehre Gottes und zulässiger Ergötzung des Gemüts, und soll wie aller Musik also auch des Generalbasses finis und Endursache anders nicht als nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüts sein. Wo dieses nicht in acht genommen wird, da ist's keine eigentliche Musik, sondern ein teuflisches Geplärr und Geleier". — Wir erstaunen über die unerhörte Art und Weise, wie in dieser „Definition" Aeußerungen ganz verschiedenen Inhalts neben einander gestellt sind. „Der Generalbaß ist das vollkommenste Fundament der Musik." Hier ist das Wort Generalbaß gleichbedeutend mit „Harmonie" gebraucht. Daß diese auf dem Generalbaßinstrument konzentriert in Erscheinung tritt, ist der Grund, warum der Gedanke so formuliert ist. Wir sehen, welch ungeheures Gewicht der Kontrapunktiker Bach auf das harmonische Miteinander der Stimmen legt. Nicht wohl können seine Worte in dem Sinne gedeutet werden, daß die Mitwirkung eines Generalbaßinstrumentes das „vollkommenste Fundament" abgebe, — denn hätte die Musik je ihres Fundaments entbehren können, vor dem Zeitalter des Generalbasses?[8])

Außer den bisher besprochenen Fragen werden in den Lehrbüchern (die übrigens nicht alle das Kennwort Generalbaß tragen)[9])

noch andere Fragen behandelt. Es finden sich Darstellungen der Elementarlehre der Musik[10]) (Taktarten, Notenschrift etc.), akustische Berechnungen,[11]) Betrachtungen über den Fingersatz,[12]) praktische Winke für den Spieler,[13]) Erziehung zur Routine und auch Dinge, die gar nichts mit dem Thema zu tun haben, so in Mattheson's erstem Teil seiner großen Generalbaßschule. Diese Materien bleiben hier unberücksichtigt.

Die Generalbaßperiode (von ca. 1600 bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts) ist, wie es bei einem so großen Zeitabschnitt nicht anders sein kann, in den Fragen des Continuospiels nicht als eine einheitliche Stilperiode anzusehen. So weist J. Staden[14]) 1626 auf die „jetzige, zierliche, singerische Art" hin, im Gegensatz zu dem Stil von Agazzari, Aichinger u. a., deren vierstimmige Kompositionen er noch immer als Muster für das Generalbaßspiel ansieht. — So unterscheidet in einer späteren Zeit D. Speer[15]) die alte und die neue Manier im Generalbaß, die sich in der Bezifferung und in der Verteilung der Tasten auf die Hände unterscheiden. — So heißt es bei Werckmeister:[16]) „Wie der Generalbaß nach heutigem Stil traktiert wird." Früher habe man mit der linken Hand volle Akkorde gegriffen, was ein „Gemurr" und „wenig Anmut" gewesen sei. Jetzt, wo die Bässe öfter liefen und geschwinde fortgingen, spiele die linke Hand nur die Baßstimme.

Der Zeitabschnitt nun, den diese Arbeit zum Gegenstand hat,[17]) stellt die Hochblüte des Generalbaßzeitalters dar, gekennzeichnet durch den Namen J. S. Bach. — Auch diese Zeit unterscheidet sich beträchtlich von der vorhergehenden. Es genügt nicht mehr, daß der Generalbaßspieler „seinen Stiefel fein ehrbar daher spielt",[18]) d. h., er muß mehr können, als lediglich die richtigen Akkorde greifen.[19])

Wiederum ist aber auch ein bestimmter Zeitabschnitt, auch wenn er nach inneren Gründen abgegrenzt ist, in sich nicht einheitlich, da die persönlichen Meinungen einzelner Autoren oder gewisser Gruppen von einander abweichen; so ist es auch in der Zeit von 1701 bis 1750 der Fall. Besonders auf dem Gebiet der Satzlehre treten scharfe Unterschiede hervor. Auch kommt es vor, daß derselbe Autor seine Auffassung über eine bestimmte Frage ändert.[20]) — Weiter sind nationale Unterschiede in den Generalbaßlehrbüchern festzustellen.[21]) So übt Mattheson an St.-Lambert und an der italienischen Generalbaßpraxis scharfe Kritik.[22]) Heinichen weicht von Gasparini[23]) ab in der Frage der Verbindung von Septime und verminderter Quinte. Andere Ausländer sind von der deutschen Lehre beeinflußt. So zitiert Q. v. Blankenburg Matthesons „Organistenprobe". — Rameau und seine Anhänger behandeln auch in ihren sogenannten Generalbaßlehrbüchern viel weniger die Lehre vom Accompagnement als die Lehre von der „basse fondamentale", obwohl sie selbst einsehen, daß das zwei ganz verschiedene Dinge sind.[24]) Dabei ist die Erkenntnis Rameaus nicht einmal neu. Werckmeister z. B. sagt schon 1702: „Alle claves im basso, welche ^{6} über sich haben, sind nur geborgte Fundamentalclaves und nicht die rechten radices triadis harmonicae." Mit der größten Weitschweifigkeit

und Redseligkeit ist immer wieder bei Rameau und seinen Anhängern die Rede von „emprunt" (Substitution von VII^7 für V^7 in Moll), „renversement", „supposition" (Hinzufügung eines Tones unter den Fundamentalton bei V. u. IV. Stufe. — In einem anderen Sinne ist supposition = transitus irregularis.) usw. — Die Generalbaßfrage wird also zu verschiedenen Zeiten, in verschiedenen Ländern, ja auch von verschiedenen Autoren derselben Zeit und desselben Landes verschieden beantwortet.

Die Literatur über unser Thema ist recht mannigfaltig, betrifft jedoch fast nur Einzelfragen. Von den Quellenwerken werden nur einige wenige herangezogen. Einen breiten Raum nehmen die Polemiken um Robert Franz, Friedrich Spitta und Friedrich Chrysander ein. Eine eingehendere Behandlung findet sich in M. Violins Buch: „Ueber das sog. Continuo". Der Verfasser kommt zu dem Ergebnis, daß der Begriff Continuo dehnbar sei und nahe an einen obligaten Part herangebracht werden könne. Aehnlich verweist auch M. Schneider („Der Generalbaß J. S. Bachs") auf obligate Klavierstimmen als Vorbilder für den b. c. (J. S. Bach, Sechs begleitete Violinsonaten.). S. Jadassohn bringt Beispiele aus der praktischen Literatur, ohne für die Begleitung die Quellenwerke heranzuziehen (abgesehen von einem Zitat aus Mizler). Abzulehnen ist es, wenn Jadassohn vom Continuo den Violinpart mitspielen läßt (vgl. J. a. a. O., S. 139), ebenso das Mitspielen der Singstimme. — Abzulehnen ist Robert Franz' Praxis, den Continuo dem Orchester anzuvertrauen. Zwar wird es sich kaum erreichen lassen, bei der Aufführung alter Meister das Originalklangbild herzustellen; jedenfalls aber kontrastiert das Cembalo gegen den Streicherklang[25]) — wenn auch nicht so sehr wie der moderne Flügel; der Continuo im Orchester aber weist keinerlei klanglichen Gegensatz auf. — E. Krause („Die kunstgerechte Bearbeitung" S. 132, 2. Spalte) meint: „Die aus dem steten Zusammengehen von Klavierbaß und Cello sich ergebende Monotonie" (es ist die Rede von Triosonaten) „wird erfolgreich dadurch gemildert, daß man in geeigneten Momenten, besonders da, wo die drei Hauptstimmen reichklingend, also im Stimmengange volltönend geführt sind, die begleitende Klavierpartie aufgibt". — Die Berechtigung für ein solches Verfahren läßt sich aus den Quellenwerken nicht entnehmen. — Scherings „Aufführungspraxis" (s. Lit.-Verz. S. 49), nach Vollendung des Manuskriptes vorliegender Arbeit erschienen, konnte nicht mehr berücksichtigt werden. Die Ergebnisse stimmen in wesentlichen Punkten überein. — Während der Drucklegung ist dem Verfasser das Erscheinen von F. T. Arnolds „The Art of Accompaniment" (s. Lit.-Verz. S. 48) bekannt geworden; eine Einsichtnahme war nicht möglich. Otto Vrieslander (O. V. 2, S. XII) äußert sich über die Generalbaßfrage: „Dies Problem ist umfangreich, sensibel und schwierig. Es ist leider heute, da man von diesen Dingen kaum noch den Namen weiß, schwer, den Unterschied zwischen subtiler dreistimmiger und allgemeiner vierstimmiger Behandlung der Ziffern verständlich zu machen, nachdem man fast hundert Jahre lang in völliger Gleichförmigkeit die Continuofrage mechanisiert hat."

I.
Systematischer Teil.

1. Kapitel:
Die Generalbaßschrift.

A.
a) Bedeutung der Ziffern.

Die Grundzüge der Generalbaßschrift sollen hier nicht im einzelnen erörtert werden.[1]) Die Signaturen, die die Praxis kannte, sind aus der Signaturentabelle[2]) ersichtlich (siehe folgende Seite). — Diese Signaturen sind also in Noten folgende:[3]) N.-A. Nr. 1.

Zu N.-A. Nr. 1: Akkorde von gleicher Struktur sind mit der gleichen Nummer versehen. V=Vorhaltsbildungen, D=Durchgang, Vb= Akkordverbindungen. Die Tabelle enthält Dreiklänge und Septimenakkorde nebst Umkehrungen (2), 5) 6), — 8) 4), 1a)), sowie Nonenakkorde: 9), 4stimmig, ohne Quinte. Nr. 44) und 53) haben die gleiche Signatur, ebenso 16) u. 38), 17) und 37)). Gleiche Akkorde aus verschiedenen Signaturen haben im Wiederholungsfall eingeklammerte Nummern.

Es ist wohl zu beachten, daß die Vorzeichnung am Anfang der Zeile bei der Bezifferung berücksichtigt wird.[4]) Es wird also z. B. die kleine Septime c-b in F-Dur durch ^{7} bezeichnet, während dieselbe Septime in C-Dur durch $\flat^{7}$ bezeichnet wird. In Moll kann eine $^{7}\flat$ auch eine verminderte Septime sein, z. B. h-as in c-moll.[5]) Ein $\flat$ vor der Ziffer eines Intervalls, das nach der Hauptvorzeichnung bereits ein $\flat$ hat, wirkt wie $\flat\flat$ (entsprechend bei den Kreuzen).

Eine andere Ansicht geht dahin, daß, unabhängig von der Hauptvorzeichnung, die Größe eines bestimmten Intervalls in der Bezifferung zum Ausdruck kommen muß.[6]) Danach müßte z. B. eine kleine Sext stets — sei es c-as in C-Dur oder in c-Moll — durch $6\flat$ bezeichnet sein. Dabei wird das $\flat$ hinter die Ziffer gesetzt; vor der Ziffer würde es nicht das kleine, sondern das verminderte Intervall bedeuten.[7]) Die verminderte Terz wird auch durch $\widehat{3}$ erfordert.[8]) Aehnlich wird auch das große und das übermäßige Intervall gelegentlich unterschieden, z. B. 6: große Sext, $\not{6}$: übermäßige Sext.[9])

An der Signaturentabelle ist noch folgendes beachtlich: Nr. 16), 22), 25, 27,[10]) 28), 40), 48) und 57) sind fünfstimmig mit Verdoppelung des Grundtons. Darüber heißt es:[11]) Septakkorde mit Quinte verdoppeln den Grundton in der linken Hand.[12]) Die Verdoppelung betrifft auch Umkehrungen von Septakkorden und in Nr. 22) einen Sextakkord. In Nr. 49) und 52) ist Verdoppelung des Baßtones im Widerspruch zu der Regel nicht angegeben. Weiter ist zu beach-

Signaturentabelle.

Signaturen	1)	2)	3)	4)	5)	6)	7)	8)
	♭2	2	2	3 ♭2	♭	♯	4 2	4 3
Füllstimmen	6 4	6 4	6 4 od. 4	5	8 5	8 5	6	6

	9)	10)	11)	12)	13)	14)	15)	16)	17)	18)	19)
S.	♭4 3	4 6	4 2	4 3	4 5	43	5	♭5	5♭ 6	56	56
F.	6	3	6	6	8	8 5	8 3	6 3 8	3	8 3	8 3

	20)	21)	22)	23)	24)	25)	26)	27)	28)	29)	30)
S.	6	6	6	6 4	6	6 4	6	6 4 2	6 5	6 5♭	65
F.	8 3	3 6	8 6 3	8	8 3	8 3	8 3	8	8 3	3	3 8

	31)	32)	33)	34)	35)	36)	37)	38)	39)	40)	41)
S.	6♭5	65 43	♭6 ♯	6♭ 4	6 54	6 5	6 ♭5	6 4	7 2	7	76
F.	3	8	8	2	8	3	3	3	4 5	8 5 3	8 3

	42)	43)	44)	45)	46)	47)	48)	49)	50)	51)	52)
S.	76	76	7 4	7 ♭6	7 4	7 4 2	7 5	7 5	67 65	7 5 2	7 ♭5
F.	8 3	8 3	8 5	3	5	5	8 3	3	3	8	3

	53)	54)	55)	56)	57)	58)	59)	60)	61)	62)	63)
S.	7 4	7 4 2	7 5 4	76 56	♭7 ♭5	♭7 65	87	8♭7	9	98	9
F.	5 8	8	2	3	8 3	3 8	5 3	5 3	5 3	5 3	3

	64)	65)	66)	67)	68)	69)
S.	9 7	9 7 4	98 76 56	♭96 53	93 85	98 76 65
F.	3	5	3	38	38	3

ten Nr. 31): dreistimmig, Nr. 30) dagegen vierstimmig. In Nr. 47) ist die Signatur $\frac{7}{4}{}_{2}$ mit Quint angeführt; in Nr. 54) dieselbe Signatur ohne Quinte, mit Verdoppelung des Grundtons.[13])

An allgemeinen Regeln und Grundsätzen betreffend die richtige Ausdeutung der Generalbaßschrift sind nach einzelnen Theoretikern folgende zu berücksichtigen:

1) Zur großen Terz gehört stets eine reine Quinte, also auch dann, wenn sie nicht angezeigt ist.[14]) Ebenso versteht sich die kleine Terz über der 7. Stufe von selbst (wichtig bei Modulationen);

2) ein ♯ bedeutet nicht unbedingt die große Terz,[15]) z. B. über dis;

3) Zur verminderten Quinte kann nur die verminderte Septime gehören.[16]) — Eine anfechtbare Behauptung! (II^7 moll, VII^7 Dur);

4) Der Ansicht, daß zu einer Baßnote mit vorangestelltem ♯ ein Sextakkord auch dann gehöre, wenn er nicht angegeben sei,[17]) wird mit Recht widersprochen[18]) und diese These dahin eingeschränkt, daß der Dominantquintsextakkord manchmal erforderlich sei, wenn keine Bezifferung dasteht.[19]) Ueberhaupt werden in Kadenzen die Ziffern nicht immer hinzugefügt.[20])

5) Auch die Versetzungszeichen, die sich aus dem Modulationsgang des Stückes ergeben, stehen nicht immer in der Bezifferung,[21]) weswegen man besonders sein Augenmerk darauf richten muß.[22])

6) Bezüglich der Natur des Schlußakkordes in Mollstücken sind die Ansichten geteilt; die eine geht dahin, daß der tonische Dreiklang ein Durdreiklang sein müsse, die andere, jüngere, daß zu einem Mollstück auch der tonische Schlußdreiklang in Moll gehöre.[23])

7) Es kommt vor, daß die Bezifferung über einer Baßnote steht, auf die sie sich nicht bezieht. Diese Baßnote ist ein Durchgang. Man hat sich die Durchgangsnote weg zu denken und die Fortdauer der vorhergehenden Hauptnote anzunehmen, auf die sich die Bezifferung bezieht. N.-A. Nr. 3.[24])

Von dem Bezifferungssystem, wie es in der Tabelle aufgestellt ist, gibt es gewisse Abweichungen:

1) $\frac{6}{4}{}_{2}$ kann neben $\frac{4}{4}{}_{2}$ auch $\frac{5}{4}{}_{2}$ bedeuten, wenn die Solostimme dem nicht widerspricht.[25])

2) Die Bedeutung der Signatur ^{2} wird verschieden angegeben:

1) $^{2} = \frac{6}{4}{}_{2}$[26]) 2) $^{2} = \frac{5}{4}{}_{2}$[27]) 3) $^{2} = \frac{8}{4}{}_{2}$[28])

Diesen verschiedenen Ansichten gegenüber ist darauf hinzuweisen,[29]) daß die Füllstimmen zu einer dissonierenden Ziffer verschieden sind, je nachdem, ob der Baß oder eine andere Stimme der eigentlich dissonierende Ton ist. (Hier wird der Unterschied von Sekunde und None wichtig, die in der Bezifferung nicht immer auseinander gehalten werden.[30]) N.-A. Nr. 4.

3) Abweichend von dem üblichen Gebrauch, die Erhöhung eines Intervalls durch Durchstreichung zum Ausdruck zu bringen, findet sich auch die kleine Sekunde (auch die übermäßige Prim) durch 2[31]) die reine („scharfe") Quint durch 5 (neben ^{5})[32])

4) Zur Vereinfachung der Bezifferung sind folgende Vorschläge gemacht worden:[33])
Für den Sekundakkord: ^{2}
Für den Terzquartakkord: ^{3}
für den Quartsextakkord: ^{4}
für den Quintsextakkord: ^{5}
Durch Verstärkung einzelner Linien der Ziffern kann Verdoppelung des betreffenden Intervalls gefordert werden.[34])

5) In gewissen Fällen kann unter ^{6} auch ein Terzquartakkord verstanden werden.[35]) N.-A. Nr. 5.
Aehnlich kann in gewissen Fällen unter ^{6} ein Quintsextakkord verstanden werden.[36]) N.-A. Nr. 6.
Diese Akkorderweiterungen bewirken ein Verstärken der dominantischen Wirkung, sei es durch Hinzuziehung der Septime in der VII. Stufe, sei es durch Hinzufügen des fehlenden Grundtons (Einsetzung von V^7 für VII). Letzteres wird für so selbstverständlich gehalten, daß für die erste Umkehrung der V^7-Harmonie nicht $\overset{6}{5}$, sondern eine bloße ^{5} gesetzt wird.[37]) Soll die Sext aber fehlen, (bei Funktionswechsel,) so steht $\widehat{5}$.[38])

11) Eine besondere Art der Bezifferung wird zuweilen dort angewandt,[39]) wo die Oberstimme, die der Generalbaß-Spieler zu spielen hat, in Noten dasteht. Das Intervall, das von der Oberstimme gebildet wird, wird in die Bezifferung nicht mit aufgenommen. So bedeutet also z. B., wenn die Sext in der Oberstimme liegt, ^{3} den Sextakkord.

Ergänzend ist der bisher dargestellten Lehre von der Bezifferung noch folgendes hinzuzufügen:

1) Die Septime hat nicht stets die Quinte bei sich.[40]) Die verminderte Quinte in der Folge VII—I in regelmäßiger Stimmführung ist jedoch immer am Platze.[41])

2) Eine besondere Akkordbildung[42]) ist diejenige mit der Signatur $\begin{matrix}9\\6\\\flat\end{matrix}$ N.-A. Nr. 7.

3) Zur Signatur $\flat^{2}$ ist zu bemerken, daß damit nicht immer die kleine Sekunde gemeint ist, sondern auch manchmal die übermäßige Prim.[43]) N.-A. Nr. 8.

4) Eine besondere Ausführung von $\begin{matrix}6\\4\end{matrix}$ besteht darin, daß man einen Vorhalt in drei Stimmen bringt, statt in zwei Stimmen.[44]) N.-A. Nr. 9.

5) Während im allgemeinen durch eine einzelne Ziffer ein ganzer Akkord bezeichnet wird, indem gewisse „Füllstimmen" hinzugenommen werden, gibt es auch Fälle, in denen durch eine Ziffer

nur ein Intervall, eine Durchgangs- oder Wechselnote, gefordert wird.[45]) N.-A. Nr. 10.

6) Bei nicht bezifferten Orgelpunkten spielt man nur den Baß, den man dann und wann neu anschlägt.[46])

7) $\frac{5}{3}$ bedeutet $\frac{5}{3}$ [47])

b. Sonstige Zeichen und Anweisungen.

1) Si suona: Man läßt sich ganz besonders mit der rechten Hand hören.[48]) (näheres unten S. 29).
2) Come stà: Baß so spielen, wie er da steht[49]) (näheres S. 10 unten).
3) Striche unter angebundenen Noten sind Anweisungen für das mitspielende Violoncello.[50])
4) Man kann die Oktave bezeichnen, in der sich ein Ton befinden soll. Z. B.: $\overline{\overline{3}}$ bedeutet: Die Terz in der zweigestrichenen Oktave.[51])
5) Der Bogen ⌒ oder ⌣ zeigt an, daß der Griff der rechten Hand liegen bleibt.[52])
6) Ein Querstrich unter der Ziffer zeigt an, daß die Signatur in der höheren Oktave gegriffen werden soll.[52]) (Zwei Querstriche: in der Doppeloktave.[53]) Also $\underline{3}$: nicht Terz, sondern Dezime.
7) ∨ bedeutet, daß die Ziffer über diesem Zeichen (= r) mit der rechten Hand gegriffen werden soll.[52])
8) ∾ über der Baßnote in Oktavabstand bedeutet, daß sie eine Oktave höher genommen werden soll.[52])
9) Wenn in der Signatur eine kleinere Zahl über einer größeren steht, so soll die kleinere nicht von der Baßnote selbst, sondern von ihrer höheren Oktave abgezählt werden.[52]) [54])
10) ≥ zeigt an, daß zwei Stimmen in den Einklang zusammenlaufen, ≤ daß sie aus dem Einklang auseinandergehen.[55]) N.-A. Nr. 11.
11) Querstriche zwischen übereinanderstehenden Ziffern bedeuten, daß die Ziffern unter dem Strich mit der linken Hand gegriffen werden sollen.[56])
12) Querstriche über der Baßnote bedeuten, daß die Ziffern von der höheren Oktave aus abgezählt werden sollen.[57])
13) ♂ = Unisonus.[58])
14) — = Durchgang.[59])
15) Tasto bedeutet: die r. H. schweigt.[60]) [61])

Ein eindringendes Verständnis für das harmonisch-sinnvolle Wesen einer Baßstimme, wie es für die richtige Lesung der Generalbaßschrift Voraussetzung ist, ist besonders dort notwendig, wo in einer zusammengehörigen Notengruppe der Baßstimme nicht alle Töne einen eigenen Akkord haben. Es handelt sich hier um das Erkennen durchgehender und durchspringender Baßtöne. Der springende Punkt ist der, daß der allgemeine Grundsatz, daß das Fehlen von Ziffern den Dreiklang bedeutet, hier nicht gilt.

Allgemein sei auf folgendes hingewiesen[62]): (Die Betrachtung des Gesamtsatzes gibt im Einzelfall den nötigen Aufschluß.)

1) Sechzehntel-Noten des Basses, ebenso 4tel Noten im $^3/_2$-Takt, im Alla Breve und C im Presto haben nicht alle einen eigenen Akkord.[63])
2) Im C-Takt haben 8tel und 16tel, wenn sie, stufenweise aufeinanderfolgend, im schlechten Taktteil stehen, keinen besonderen Akkord,[64]) es sei denn, daß sie besonders bezeichnet sind.
3) Für den springenden Baßdurchgang gilt die Regel: Alle Töne, die der Baß nimmt und die in der rechten Hand bereits vorhanden sind, gehen durch.[65]) Der gehende Durchgang wird mit Terzen bezw. Sexten begleitet, jedoch nicht in schnellem Tempo.[66])
4) Wenn bei vier 16tel-Noten des Basses über der letzten ^{6} steht, so greift man den Akkord schon zum ersten 16tel; entsprechend überhaupt beim transitus irregularis.[67])

c) Abweichungen vom Notentext der Baßstimme und von den angegebenen Signaturen.

Häufig genug ist der Generalbaßpart ein Abbild des theoretischen Aufbaues der Komposition, eine Abstraktion, — der Komponist verdeutlicht in ihm die harmonische Grundlage oder auch die melodische Grundlinie des Basses. Dies muß man sich vergegenwärtigen, um zu verstehen, daß es manchmal für den Spieler notwendig wird, von der buchstäblichen Ausführung seiner Continuo-Stimme abzusehen. So z. B., wenn er die Dissonanzen dem Solisten überläßt. Dies ist eben ein Fall, da der Komponist den ganzen harmonischen Vorgang im Continuopart verdeutlichen will, ohne daß die Ausführung dem folgen müßte. Die im folgenden angeführten Fälle zeigen noch mehrfach diesen Sachverhalt.

1) Der Baß darf bei der richtigen Gelegenheit variiert werden.[68]) Die Variation besteht darin, gewisse langsame Baßnoten mit Beibehaltung ihres Ganges auf verschiedene Weise in kleinere Noten so zu verändern, daß zwar im Grunde der Satz sein Wesen behält, aber dahin diminuiert wird, daß er mehr Leben, Stärke, Anmut und Zierat bekommt. Um den Generalbaß zu variieren, muß man ohne große dissonierende Sprünge und ohne das Gehör zu beleidigen, von einer Note zur andern aus ganzen oder halben Takten zwei, vier, acht oder sechzehn Noten machen, es mag der Baß Sekund-, Terz-, Quart- usw. -Schritte machen. — Ein schlichter Baß muß natürlich nicht immer abgeändert werden. — Man kann eine bestimmte Art, den Baß zu variieren, thematisch durch das ganze Stück beibehalten.[69])

Diese Anweisungen führen bereits auf das Gebiet des manierlichen Generalbaßspiels, wovon später eingehend die Rede sein wird. Wir sehen also, daß nicht nur die harmonische Ausgestaltung des Generalbasses in das Ermessen des Spielers gestellt ist, sondern sogar eine weitere Ausgestaltung der Baßstimme. Doch liegt hier die natürliche Begrenzung darin, ob die Baßstimme eine solche Variation notwendig oder erwünscht erscheinen läßt.[70]) N.-A. Nr. 12.

2) Wenn die Generalbaßstimme Pausen aufweist, so muß deshalb die rechte Hand nicht unbedingt auch pausieren.[71]) Die Harmonien, die durch die Singstimmen gebildet oder durch eine Singstimme angedeutet werden, können, auch wenn der Baß pausiert, mit der rechten Hand mit gegriffen werden.[72]) — Hier wird die älteste Form des Generalbasses, der basso seguente, wieder lebendig, und der basso continuo (pausenloser Baß) zeigt sein ursprüngliches Wesen.

3) Es ist gestattet, den Baß in einer anderen Oktave zu spielen, als er dasteht, besonders, wenn die Hände einander im Wege sind.[73]) Das bedeutet einerseits: Der Baß braucht nicht immer in der unteren Oktave zu bleiben. Man kann ihn mit einem Bassett alternieren[74]) — und andererseits: wenn die Hände zu nahe zusammengekommen sind, kann man den Baß (nicht Bassett) eine Oktave tiefer nehmen.[75]) [76])

4) Man darf den Baß oktavmäßig verdoppeln;[77]) höhere Schlüssel als der Baßschlüssel verdoppeln nur in der höheren Oktave, während bei diesem die Verdoppelung sowohl nach oben als auch nach unten vorgenommen werden kann.

5) Liegende Bässe können dann und wann neu angeschlagen werden, jedoch nicht auf der Orgel.[78]) — Ganze und halbe Noten mit mehreren Signaturen werden mehrmals genommen, damit der Klang anhält.[79]) Andererseits kann die Anzahl der Baßanschläge vermindert werden:

6) Reperkussionen der Baßnoten kann man den anderen Bässen überlassen.[80]) — Baßreperkussionen in raschem Tempo werden vermindert, indem man aus zwei Noten eine macht.[81])

7) Bei liegendem Baß kann die rechte Hand pausieren, um die tieferen Töne der Singstimme hörbar zu machen.[82])

Weitere Abweichungen beziehen sich auf die Signaturen:

8) In Kadenzen ist zu $^{4}_{3}$ die Septime hinzuzunehmen. $^{5}_{6}$ und $^{6}_{5}$ sind über der 4. und 7. Stufe besser durch $^{6}_{5}$ zu ersetzen.[83])

9) In schnellem Tempo und bei vorbeirauschender Figur kann, auch dem Inhalt der Singstimme zuwider, $^{6\ 5}_{4\ 3}$ durch $^{5}_{3}$ ersetzt werden. — Ueberhaupt kann man, um den Sänger deutlicher hören zu lassen, gelegentlich der Bezifferung entgegen verfahren. N.-A. Nr. 13.[84])

10) Septimen bei quintabwärtsgehenden Bässen kann man mitgreifen. Sie zieren die Harmonie.[85])

11) Wenn der Sänger oder Instrumentist die Zahlen, welche über den Generalbaß gesetzt sind, singt oder spielt, so ist es eben nicht nötig, daß der Organist selbige dazu nimmt, sondern er kann nur die bloßen Terzen, darnach sich schicken will, dazu schlagen, (oder, will er etwas künstlicheres dazu machen, steht es in seiner eigenen Beliebung).[86])

12. Manchmal können die vorgeschriebenen Ziffern nicht genommen werden.[87]) So kann vor der Wiederkehr des Hauptthemas die Ueberleitung unisono gespielt werden, indem man mit der rechten Hand den Baß verstärkt.[88]) Um Fehler zu vermeiden, kann man vor der Quinte die Sext nehmen.[87])

13. Die Dissonanzen in der Bezifferung besagen nicht, daß der Generalbaßspieler sie unter allen Umständen mitspielen muß; es genügt vielfach, wenn der Solist sie macht.[89])

14. In der Not kann die Septime eines Akkordes auch wegbleiben, ebenso die None, im Quint-Sext-Akkord die Quinte, im Terz-Quart-Akkord die Terz. Statt eines verminderten Septimenakkords kann man den Quint-Sext-Akkord oder den verminderten Dreiklang anwenden. Statt $^{9}_{7}$: $^{\flat}_{3}$, statt $^{5}_{9}$ auch wohl: ^{6} [90])

15. Während durch die Stellung der Signatur hinter der Baßnote die Verzögerung des Griffes der r. H. angedeutet werden kann, werden solche „Rückungen" manchmal auch da gebracht, wo sie nicht durch die Stellung der Signatur gefordert sind.[91])

B. Der unbezifferte Generalbaß.

Das Problem des unbezifferten Generalbasses besteht darin, ob es möglich ist, ohne Kenntnis der zu begleitenden Stimme(n) die Baßstimme harmonisch unzweideutig aufzufassen und demnach die passende Harmonie herauszufinden.

Es stehen sich hier zwei Hauptansichten gegenüber. Die eine verneint die Möglichkeit, die andere bejaht sie. – Worte scharfer Verneinung sind die folgenden (trotz der Konzession, die zu Anfang gemacht wird):

„Generalbaß-Stücke, die nach dem Schnitt einer herrschenden Kompositionsmode verfertigt sind, können leicht ohne Zahlen gespielt werden; denn sie sind eben das, was gedruckte Hochzeitsbriefe von einer Auflage sind. Wenn man einen gelesen hat, so weiß man auch beinahe (?) den Inhalt von den übrigen; die Ausfüllung der Linken macht nur einigen Unterschied. Wer nun eine solche herrschende Mode inne hat, dem wird es auch leicht, in allen anderen Generalbaßstücken danach zu handeln. Geht man aber davon ab, so wird es auch unmöglich, den Generalbaß, der der Willkür eines Komponisten unterworfen ist, gehörig ohne Zahlen zu spielen."[92])

Im Gegensatz dazu steht die Ansicht, daß die Bezifferung des Generalbasses überflüssig und nur in Ausnahmefällen nötig sei.[93]) Hier sollen die sog. Oktavregeln helfen, Regeln, die aussagen, wie man eine Dur- oder Moll-Tonleiter im Baß, aufsteigend oder absteigend, ungezwungen und harmonisch-vernünftig zu harmonisieren habe. Solche Regeln werden nicht nur für eine ganze Tonleiter, sondern auch für eine geringere Anzahl von Tönen, sieben, sechs usw. bis zu zwei Tönen (große und kleine Sekunde) aufgestellt. — Oktavregeln siehe N.-A. Nr. 14.[94])

Außer den Oktavregeln gibt es noch Regeln über gewisse Schritte des Basses.[95])

Von einiger Bedeutung sind die Regeln über unbeziffertes Generalbaßspiel für den Fall, daß der Generalbaßspieler allein eine Solostimme zu begleiten hat und diese pausiert. Hier ist er auf seine eigene Einsicht in harmonische Gesetze angewiesen. Folgende mögen hervorgehoben sein:

1) Die Folge III — IV ist zu vermeiden.[96]) Die 3. Stufe erhält statt dessen einen Sextakkord.

2) Die Folge IV — V ist zu vermeiden.[97]) Sie ist durch II $^{5}_{6}$ — V zu ersetzen.[98])

Ferner ist zu beachten:

3) Wenn der Baß eine melodische Linie hat, läßt man die rechte Hand pausieren.[99]) N.-A. Nr. 16.

4) Die kleine Sext in Moll, das Subsemitonium und die reine Quarte in Dur sind nicht immer in der Vorzeichnung enthalten.[100])

Ein weiteres Eingehen auf die Probleme des unbezifferten Generalbasses erübrigt sich;[101]) denn es muß betont werden, daß die Ablehnung, die diese Praxis schon in jener Zeit erfahren hat, ihre Berechtigung hatte. Es ist aber festzustellen, daß die Behandlung der Fragen des unbezifferten Generalbasses die Spekulation angeregt und die Kenntnis der Harmonielehre befördert hat.

„Alle Regeln erstrecken sich nicht weiter, als die Möglichkeit zuläßt; diese aber vermag viel, und Ordnung ist immer gut."

(G. Ph. Telemann, Singe-, Spiel- und Generalbaßübungen, Nr. 4).

2. Kapitel.

Satzlehre.

Die allgemeinsten Begriffe und Regeln der Satzlehre (möglichst kleine Schritte,[1]) gemeinsame Töne liegen lassen,[2]) Verdoppelung des Grundtons [3]), Bewegungsarten, Lagen (Oktavlage etc.) [4])) sollen hier nicht näher berührt werden.

A) Der Aufbau des einzelnen Akkords.

Verdoppelungen.

Wenn man einen Dreiklang $\binom{5}{3}$ mehr als dreistimmig bringen will, so kann man nur die Töne, die er enthält, verdoppeln. „Hiermit fängt man unten wieder an."[5]) Dieser Satz ist nur zum Teil richtig[6]); denn nach der Verdoppelung des Grundtons kommt in erster Linie nicht die Verdoppelung der Terz in Frage, sondern die der Quinte[7]). Dementsprechend läßt die ^{6}-Umkehrung eines (tonischen) Durdreiklangs keine Baßtonverdoppelung zu[8]).

Wenn jedoch die Notenwerte des Taktnenners untergeteilt sind ($^3/_4$-Takt aus Achteln bestehend u. ä.), so kann der Baßton verdoppelt werden, wenn die Verdoppelung nicht auf die erste Note der Unterteilungsgruppe fällt[9]). N.-A. Nr. 18.

Dagegen kann in den Nebendreiklängen der III., VI. und VII. Stufe die Terz verdoppelt werden[10]).

Die Verdoppelung leiter-fremder ♯- oder ♭-Töne (wobei es sich in erster Linie um Terzen handelt — seien es wirkliche Terzen oder Terzen von Akkorden mit fehlendem Grundton[11]) —), ist gestattet: 1) im Durchgang, 2) im raschen Tempo; 3) in den Mittelstimmen versteckt.[12]) — Im mehr-als-4-stimmigen Satz gelten die Regeln über die Verdoppelung leiterfremder Terzen nicht, wenn auch die andern Töne in einem entsprechenden Verhältnis verdoppelt werden; doch ist auf der Orgel vorsichtiger zu verfahren als auf dem Klavier[13]).

Das vielfache Schwanken in der Frage der Terzverdoppelung (Baßtonverdoppelung im Sextakkord) hat seinen Grund wohl hauptsächlich darin, daß die unterschiedlichen funktionellen Bedeutungen, die ein Akkord haben kann, nicht zum Ausgangspunkt der Untersuchung gemacht wurden[14]). Eine Uebersicht über die wichtigsten Fälle in der Frage der Verdopplung gibt N.-A. Nr. 19.

B) Verbindung der Akkorde.

a) Verbotene Fortschreitungen.

1. Querstände sind zu vermeiden[15]). N.-A. Nr. 20. Dieses Verbot ist in der Praxis jedoch nicht eingehalten worden[16]).

2. Parallele große Terzen sind nach Möglichkeit zu vermeiden wegen der dabei entstehenden Tritonus-Beziehung.[17]) Ueberhaupt sollen übermäßige Intervalle, sowie verminderte, die aus der Verkleinerung kleiner Intervalle entstehen, auf dem Klavier am besten nicht angewandt werden.[18]) Nach anderer Ansicht sind diese Intervalle jedoch gestattet.[19])

3. Parallele kleine Sexten sind besser zu vermeiden.[20])

4. Parallele reine Quarten gegen den Baß sind zu vermeiden.[21])

5. Zwei Quarten nach einander in derselben Stimme sind zu vermeiden.[22])

Die Verbote zu 3) und 4) sind nur von einem Autor aufgestellt und können daher keine große Bedeutung beanspruchen.

Nach allgemeiner Lehre jedoch sind

6. Oktavparallelen verboten.[23]) Jedoch wird mit Stimmkreuzung manches entschuldigt.[24]) N.-A. Nr. 22. Verdeckte Oktaven mit Durchgangstönen sind verboten.[25]) N.-A. Nr. 23. Verdeckte Oktaven sind aber zulässig, wenn die Oberstimme stufenweise und der Baß um eine Quarte steigt (V - I).[26])

In den verschiedensten Abstufungen tritt uns entgegen:

7. das Quintparallelenverbot.

Verbotene Quintenfolgen werden nur durch akkordeigene Töne gebildet.[27]) Nach allgemeiner Meinung sind parallele reine Quinten verboten.[28])

Ist jedoch eine der beiden Quinten oder sind sie beide vermindert, so sind die Parallelen erlaubt.[29]) — Nach anderer Meinung kommt es jedoch darauf an, ob die reine oder die verminderte Quinte an erster Stelle steht. So wird die Folge rein-vermindert gestattet, die Folge v-r dagegen nicht.[30])

Eine andere Auffassung gestattet dagegen auch die Folge v-r unter einer bestimmten Voraussetzung und verbietet die Folge r-v bedingt; es wird ein Unterschied gemacht, ob die Bewegung aufwärts oder abwärts gerichtet ist. Dabei unterliegen die Folgen r-v und v-r entgegengesetzter Beurteilung:

Die Folge r-v aufwärts ist gut.[31])
Die Folge v-r abwärts ist gut.[32])

Dagegen wird die Folge r-v abwärts und die Folge v-r aufwärts verboten, — mit besonderem Recht die letztere.[33])

Umgekehrt wird von anderer Seite gerade die Folge r-v im Absteigen gestattet.[34])

In dem Akkord $\frac{6}{5}$, dessen direkte Auflösung Quintparallelen unvermeidlich macht, kann man die Quinte auslassen und so die

Parallelen umgehen.[35]) N.-A. Nr. 24. Nach anderer Ansicht sind diese Parallelen erlaubt.[36])

Von den verdeckten Parallelen sind einige erlaubt: N.-A. Nr. 25.[37])

Quintparallelen sind im Verhältnis aller Stimmen zu meiden,[38]) also auch zwischen den Mittelstimmen und zwischen Ober- und Mittelstimme. Diese Ansicht wird jedoch nicht allerseits geteilt: so soll sich das Verbot nur auf das Verhältnis der Eckstimmen beziehen,[39]) insbesondere sollen Parallelen zwischen Sopran und Tenor zulässig sein, wenn der Baß nicht zu weit entfernt ist;[40]) ferner sollen Quint- (und Oktav-) Parallelen erlaubt sein im Verhältnis zwischen Mittelstimme und Baß.[41]) — Auch das Verbot v-r wird nur für das Verhältnis der Eckstimmen gegeben.[42])

Was das Verhältnis zu den Obligatstimmen angeht, so soll die Oberstimme des Generalbasses Quintparallelen mit der konzertierenden Stimme vermeiden.[43])

Im mehr-als-vierstimmigen Satz bezieht sich das Parallelenverbot nur auf das Verhältnis der Eckstimmen;[44]) denn nur diese sind hier als reale Stimmen anzusehen (vgl. auch S. 20 unten). Außerdem mildert die vollstimmige Begleitung zweifelhafte Fortschreitungen.[45])

Fehlerhafte Quintparallelen können nicht durch Stimmkreuzung entschuldigt werden;[46]) denn diese kann auf dem Klavier höchstens in der Vorstellung existieren. Jedoch ist ein Hilfsmittel zur Vermeidung von Quintparallelen die zwischen die Quinten eingeschobene Sext.[47]) [48]) N.-A. Nr. 26.

Gegenüber den verschiedenen Lehren vom Quintenverbot sei darauf hingewiesen, daß „die Bequemlichkeit das Vorrecht hat vor einer Regel von mittelmäßiger Wichtigkeit"[49]) und daß „es ein Unterschied ist, ob man komponiert oder am Klavier begleitet; dort ist vieles ein Fehler, was hier keiner ist".[50]) Auch in der Komposition kommen gelegentlich Quintparallelen vor.[51])

b. Die Dissonanzen.

Die richtige Behandlung der Dissonanzen ist in erster Linie Aufgabe des Komponisten, der die Bezifferung über die Baßstimme setzt.[52]) [53]) Jedoch muß auch der Generalbaßspieler Einsicht in die richtige Dissonanzbehandlung haben. Ihre Hauptstücke sind: Vorbereitung und Auflösung.

Dissonanzen sind: Sekunde, Quarte,[54]) Septime und None,[55]) jedoch kommt die Quarte auch als konsonierendes Intervall vor;[56]) andererseits können auch Konsonanzen wie Dissonanzen behandelt werden, z. B. die Quinte im Quintsextakkord[57]) — wo sie allerdings ursprünglich Akkordseptime ist! — Ferner sind auch die übermäßigen und verminderten Intervalle, die von Konsonanzen abgeleitet sind, Dissonanzen (z. B. fis-c, c-ais) und müssen entsprechend behandelt werden.[58])

Die Dissonanzen müssen — soweit es sich nicht um Durchgangs- oder Wechselnoten handelt — vorbereitet sein („vorher

liegen") und abwärts aufgelöst werden. Die Auflösung geschieht gewöhnlich auf dem schlechten Taktteil. Eine längere Note darf nicht an eine kürzere gebunden werden.[59])

Von dem Gebot der Vorbereitung sind ausgenommen:

1) die Akkorde $\begin{matrix}7\\5\\3\end{matrix}$ und $\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}$ (in allen Stimmen).[60])
2) Die verminderte Quinte.[61])
3) Die Quarte im Quartsextakkord.[62]) Siehe auch N.-A. Nr. 28.[63])
4) Die None;[64]) nach anderer Ansicht bedarf die None jedoch der Vorbereitung.[65])
5) Bei der Behandlung der Septime wird ein Unterschied gemacht, ob sie allein steht (7) und sich erst über der folgenden Baßnote auflöst, oder ob sie sich über demselben Baßton auflöst. (76). In beiden Fällen wird die Notwendigkeit der Vorbereitung teils gefordert[66]), teils nicht.[67])
6) Dissonanzen brauchen keine Vorbereitung, wenn der Baß in einem Tone liegen bleibt.[68])

Wie man sieht, herrscht keine Einigkeit über die Notwendigkeit der Vorbereitung bezw. über die Möglichkeit der Nichtvorbereitung.

Auch die Notwendigkeit der strengen Auflösung ist in gewissen Fällen nicht gegeben:

1) im aufsteigenden Durchgang;[69])
2) bei Dissonanzen, die durch Durchgangsbewegung des Basses entstehen.[70])
3) Im Quartsextakkord, dessen Baßton kein „Fundamentalton" ist, sondern nur eine Ausschmückung der Baßlinie bedeutet.[71])
4) Die Auflösung der Dissonanz kann endlich auch dadurch entfallen, daß die eine der beteiligten Stimmen in dem Moment, wo die Auflösung erwartet wird, pausiert.[72])

Von der Auflösung abwärts ist ausgenommen die Septime im Akkord der I. Stufe in Moll; sie löst sich aufwärts auf. Ebenso kann sich diese Septime in Dur auflösen (neben der Auflösung abwärts in die IV. Stufe.[73]) — Die Auflösung aufwärts ist auch möglich, wenn der Baß in einem Tone liegen bleibt.[74])

Die Dissonanzen werden im allgemeinen nicht verdoppelt,[75]) doch kommen im mehr als dreistimmigen Satz Verdoppelungen vor.[76]) N.-A. Nr. 29. Dissonierende Durchgänge gebraucht man nicht in langsamer Bewegung, ausgenommen die Septime (in der Oberstimme) und die verminderte Quinte.[77])

Die Auflösungstöne der Dissonanzen sollen im allgemeinen nicht bereits in einer anderen Stimme vorhanden sein, während die Dissonanz erklingt,[78]) ausgenommen ist natürlich die None.[79])

Die Dissonanz legt man nach Möglichkeit in den Alt oder Tenor (ausgenommen sind Quint-Sext und Terz-Quart-Akkord),[80]) für die Quarte besteht auch eine abweichende Meinung.[81])

Besondere Freiheiten bei der Behandlung der Dissonanzen weist der theatralische Stil auf.[82]) Cf. S. 68, Anm. 89. a. E. Folgende Fälle sind möglich:

1) Vor der Auflösung geht die Dissonanz in einen oder mehrere andere Töne, darauf erst in den Auflösungston („Variation").
2) Man kann in eine Dissonanz und aus einer Dissonanz heraus springen. Sie kann mitten im Sprung stehen.
3) Ehe die Auflösung erfolgt, können die Töne dissonierender Akkorde ausgewechselt werden. Ebenso kann dies bei der Auflösung selbst geschehen.
4) Baßdurchgänge können antizipiert werden. (Auf diese Weise ergeben sich nichtvorbereitete Dissonanzen.)
5) Die oberen Stimmen können retardiert und antizipiert werden.
6) Bei der Auflösung kann enharmonische Verwechslung eintreten. (Wird dadurch eine Konsonanz zur Dissonanz — z. B. die große Sext zur verminderten Septime —, so wird diese wiederum aufgelöst.)[83]) N.-A. Nr. 30, a - f.

Die weiteren zahlreichen Stimmführungsregeln, die ihre besondere Bedeutung im zweistimmigen Satz haben, gehören zur Kompositionslehre im engeren Sinne und werden daher hier nicht erörtert.[84])

3. Kapitel.

Die Gestaltung des Generalbaßparts.

Der Generalbaßpart muß eine Komposition sein, d. h. ein musikalischer Organismus, der im Rahmen der Gesamtkomposition eine gewisse Selbständigkeit beanspruchen darf. Dies ist das Wesen des „manierlichen Generalbasses".

Daher ist der Generalbaß auch stilistisch zu werten: Ebenso, wie die Komposition im Kirchen-, Kammer- oder theatralischen Stile gehalten sein kann, muß auch der Generalbaß den betreffenden Stil aufweisen.

Ferner nimmt der Generalbaß auch am Affektausdruck teil.[1])

Ein bestimmter Stil könnte einem Generalbaß nicht zugesprochen werden, der sich etwa nur auf Akkordfolgen beschränken würde, sofern nämlich der Stil nicht lediglich durch die Harmonik bestimmt wird. Ebensowenig sind abstrakte Akkordfolgen geeignet, die mannigfaltigsten Affekte auszudrücken.

Im folgenden ist also zu handeln von

1) den „Manieren" des Generalbasses im allgemeinen.

2) Von den verschiedenen Stilen.

3) Vom Affektausdruck.

Endlich ergeben sich

4) Unterschiede aus dem Verhältnis zu den obligaten Stimmen, nach der Stärke ihrer Besetzung.

Zuvor sind noch die Frage nach den Generalbaßinstrumenten sowie einige allgemeine Grundsätze zu behandeln.

A. Die Instrumente.

Für das Generalbaßspiel kommen in Betracht:

1. Klavier: Flügel (Cembalo) und Spinett.[2]) (Bei starken Chören in der Kirche auch zwei Klaviere.)[3])

2. Orgel, Regal, Positiv.[4]) Die Regale werden selten benutzt.[5]) Die Positive sind auch zusammen mit dem Cembalo zu gebrauchen.[6])

3. Theorbe (archiliuto);[7])

4. Laute;[8])

5. Calichon (colascione) und Guitarre.[9])

6. Davidsharfe (harpa);[10])

7. Viola da gamba, Violoncello und Baßvioline,[11])

8. Pantalon.[12])

Regeln darüber, ob in bestimmten Fällen bestimmte Instrumente zu benutzen waren, finden sich nicht. Klavier und Orgel werden am meisten genannt. Wichtig ist es festzustellen, daß das Klavier auch in der Kirche verwendet worden ist.[13])

B) Allgemein sind folgende Grundsätze zu beachten:

1) Stimmlage: Die obere Grenze für die rechte Hand wird mit c'' — f'' angegeben, die untere Grenze mit g — c'.[14]) — Im übrigen richtet sich die Lage der rechten Hand nach der Lage der Solostimme: Wenn eine tiefe Stimme zu begleiten ist, muß der Begleiter tiefer spielen als zu einer hohen Stimme. Dieser Unterschied beträgt z. B. zwischen Sopran und Tenor eine Oktave für den gleichen Notentext der Singstimme.[15]) Die Hauptstimme darf ferner nicht überspielt werden.[16]) Jedoch macht eine ungezwungene Stimmführung gelegentlich einen Verstoß gegen diese Regel notwendig.[17])

2) Aufbau der Akkorde: Am Anfang und am Schluß sollen die Akkorde in Oktavlage liegen. (Auch hier können sich aus der Stimmführung Ausnahmen ergeben.)[18]) Nach anderer Meinung sind Schlüsse in der Quintlage gestattet.[19]) — Die dissonierende Quart ist am besten Oberstimme;[20]) ebenso die Quinte im Quintsext- und die Terz im Terz-Quart-Akkord.[21]) Bei $\frac{8}{6}$ muß die Oktave oben liegen.[22])

3) Thematisches. Wird eine Stelle wiederholt, so kann sie verändert werden.[23]) — Eine Manier kann thematisch verwandt werden,[24]) doch ist sie nicht während eines ganzen Stückes durchzuhalten, sondern durch eine andere abzulösen.[25]) — Wo der Baß sein Thema von viel oder wenig Noten transponiert, da transponiert man auch gern das Accompagnement mit.[26]) — Bei aushaltendem Baß soll man eine einmal begonnene Bewegung nicht stocken lassen, sondern in der rechten Hand fortsetzen.[27])

Bei Fugen spielt man bis zum Eintritt der dritten Stimme ohne Begleitung die obligaten Stimmen mit. Bei drei Stimmen setzt dann das Begleitspiel ein.[28]) —

4) Gemeinsame Töne in aufeinanderfolgenden Akkorden werden nur einmal angeschlagen.[29]) Besonders darf auf der Orgel eine vorbereitete Dissonanz nicht nochmals angeschlagen werden, wenn die dissonierende Wirkung eintritt.[30]) — Ein und derselbe Akkord über mehreren Baßtönen wird nicht mehrfach angeschlagen, damit der Baß deutlich hervortritt.[31]) Andererseits wird — nicht auf der Orgel — bei langen Baßnoten mit einer Harmonie diese mehrfach angeschlagen und zwar auf den guten Taktteilen.[32]) — Die enge Lage wird bevorzugt.[33])

Die Regeln unter 4) gelten nur für das schlicht akkordische Spiel.

Bevor wir auf die Manieren eingehen, ist die Frage der Stimmenzahl zu erörtern. Bei der Stimmenzahl handelt es sich nur bis zu einer gewissen Höchstgrenze (vier Stimmen) um reale Stimmen.[34]) Schon beim vierstimmigen Spiel wird gelegentlich auf die

Führung realer Stimmen verzichtet. So wird das vierstimmige Spiel befürwortet, da man dabei „wirklich unrichtige" Fortschreitungen vermeiden oder die also scheinenden entschuldigen könne. (!)[35]) Beim vielstimmigen Spiel handelt es sich nicht um reale Stimmen, sondern um Klangfülle.

Unbeschadet der Verschiedenheit der Stimmenzahl (es kommt 2—8 stimmiges Spiel in Frage) ist als Regel die Vierstimmigkeit anzusehen;[36]) sie wird als die „vornehmste und gründlichste" Begleitung betrachtet.[37]) [38])

An einer bestimmten Stimmenzahl wird während desselben Stückes nicht immer festgehalten. Im piano, im dolce; wenn die Hände einander zu nahe gekommen sind, vermindert man die Stimmenzahl bis auf zwei.[39]) Folgen von Sextakkorden mit stufenweise gehendem Baß bringt man dreistimmig (wegen der Schwierigkeit der Stimmführung im vierstimmigen Satz, vgl. N.-A. Nr. 32)[40]). Bei einer Folge von Septimenakkorden kann man von der Vierstimmigkeit zur Fünfstimmigkeit übergehen, damit man in jedem Akkord die Quinte bringen kann. N.-A. Nr. 33.[41]) — Tasto-solo-Stellen können oktavmäßig verstärkt werden, jedoch höchstens mit zwei Oktaven.[42])

Zur Frage der Stimmenzahl (im Sinne nicht-realer Stimmen) gehört auch die Frage nach der Besetzung der Baßstimme. Hierzu sei nur folgendes bemerkt: Der Baß wird in Orchesterwerken nicht nur auf dem Generalbaßinstrument gespielt, sondern sowohl Streichbässe als auch Blasbässe spielen die Baßstimme mit. In Chorwerken fällt auch der Singbaß vielfach mit dem allgemeinen Baß zusammen. — Es kommen verschiedene Möglichkeiten des Zusammenwirkens in Betracht. So z. B. finden sich bei Händel (Israel in Aegypten) folgende Vorschriften:

Tutti bassi e organo,
Organo solo,
Bassi,
Bassi e Cembalo - organo,
Continuo o organo tasto senza violone e fagotti,
Organo, violoncello - fagotti e viole.

Es fragt sich aber, welche Besetzung durch die bloße Vorschrift „Continuo" vor der bezifferten Baßstimme gefordert wird. Genügt das Generalbaßinstrument oder soll die Baßstimme noch von einem anderen Instrument mitgespielt werden? In Telemanns „Singe-, Spiel- und Generalbaßübungen", deren Notentext Singstimme und Klavierpart umfaßt, wird ein gewisses Schriftzeichen dahin erklärt, daß es eine Anweisung f ü r d a s V i o l o n c e l l o bedeudet.[43]) Also wird die Beteiligung des Violoncellos angenommen.[44]) — Jedoch spielt das Violoncello nicht unter allen Umständen mit, wie aus einer Stelle bei Mattheson hervorgeht.[45]) Dort heißt es (für einen Einzelfall), daß man mit beiden Händen den Baß verstärken solle; diese Verstärkung solle jedoch unterbleiben, f a l l s ein Violoncello den Baß mitspiele.

Die Praxis der Baßverstärkung durch das Violoncello bezw. die Viola da Spala[46]) war also schwankend. — Eine Verstärkung der

Baßstimme kommt auch durch das Zusammenwirken mehrerer Generalbaßinstrumente zustande. (vgl. 19 A. 1. u. 2. u. S. 63, Anm. 9).

C) Die „Manieren" des Generalbasses.

Generalbaßspielen ist mehr, als nach den Regeln der Satzlehre und nach den angegebenen Ziffern Akkorde aneinanderreihen.[47]) Zwar „besteht das Wesen des Generalbasses in der Harmonie. Doch muß man aber auch sich befleißigen, daß man in den harmonischen Sätzen oder Griffen nach einander so viel Melodie als möglich anbringt, weil harmonische Sätze ohne Melodie gar schlecht in die Ohren fallen".[48]) Das melodische Spiel ist das Kernstück des manierlichen Generalbasses. Ferner dient das Arpeggio zur manierlichen Gestaltung des Generalbasses[49]), ebenso die Verzierungen.[50])

Während nun die eine Ansicht ohne Einschränkung den melodischen bezw. manierlichen Generalbaß „unaussetzlich" erfordert,[51]) verlangt die andere die Anwendung der Manieren nur „hier und da".[51a]) — Eine dritte Meinung, die diesen ganz entgegengesetzt ist, geht dahin, daß der Begleiter die Manieren, die er sonst bei anderer Gelegenheit (d. h. als konzertierender Spieler) anwendet, weglassen soll.[52])

Die melodische Gestaltung des Generalbasses kann in verschiedener Weise erreicht werden. Die Melodie kann frei erfunden oder imitationsweise angewandt werden.[53]) Sie darf aber nicht mit der gleichzeitig erklingenden Hauptstimme gleichlaufen.[54]) Doch darf die Hauptstimme bruchstückweise im Tenor des Generalbasses auftreten.[55])

Nicht nur „Melodie", sondern überhaupt Linienführung, daher auch Passagen, gehören zum Generalbaßspiel.

Im einzelnen ist von den Manieren und ihrer Anwendung folgendes zu erwähnen:

Melodie:[56]) „Was eine Melodie sei, braucht man einem Musikus wohl nicht zu sagen. Eine Stimme ist dann melodisch geführt, wenn sie ein singbares Wesen hat."[57]) Die Stimme darf nicht auf einem Ton liegen bleiben.[58]) Die Melodiebildung erschöpft sich nicht darin, daß man bei der Verbindung verschiedener harmonischer Stufen auf melodische Fortschreitung der Oberstimme achtet (also vielfach entgegen dem Grundsatz: gemeinsame Töne liegen lassen), sondern man soll auch bei liegendem Baßton und gleichbleibender Harmonie Melodie bilden (harmonische Figuration).[59]) [60])

Bei melodischem Spiel darf die rechte Hand höchstens zwei Stimmen führen; die linke Hand muß an der Ausführung der Bezifferung teil nehmen; wenn die rechte Hand nur die Melodie spielt, muß die linke Hand alle Füllstimmen übernehmen und vielfach den Baß einer Oktave höher spielen als er dasteht. Die Beschränkung des Tonumfangs nach oben für die rechte Hand (cf. S. 20 B. 1) besteht hier nicht.[61])

Besonders angebracht ist das melodische Spiel in affektvollen, kantablen und langsamen Stücken.[62])

Passagen. „Die Passagen müssen in diesem Stück von den Diminutionen und Melismen unterschieden werden: indem diese einen gewissen melodischen Gang zum Grunde haben, den sie nur variieren; jene aber nichts Singendes in sich fassen."[63]) Sie sind am besten in lebendigen und geschwinden Stücken anzubringen. Wenn der Baß selbst Passagen hat, kann man mit Weglassung der meisten, ja sogar aller Stimmen in der rechten Hand die Baßbewegung in Terzen und Sexten mitmachen.[64])

Arpeggio.[65]) Es ist zu unterscheiden zwischen dem kurzen nacheinander-Angeben der einzelnen Töne eines Akkordes (quasi gleichzeitig) und dem Entfalten der Harmonie mit Aufteilung in das Taktmaß. — Die erste Art („einfaches Arpeggio") läuft von unten nach oben; daneben kommt in seltenen Fällen die Brechung von oben nach unten vor.[66]) Einfache Akkordbrechung ist zu empfehlen für den Schluß einer Komposition, wenn man ihm besonderen Nachdruck verleihen will.[67]) Bei mittlerer Geschwindigkeit kann man dem einfachen Arpeggio in der linken Hand einen schlichten Griff in der r. H. anhängen.

Die zweite Art („doppeltes Arpeggio") läuft von unten nach oben und wieder zurück.[68])

Eine dritte Art („vielfaches Arpeggio") ist eine Wiederholung des „doppelten" Arpeggios. Auch hier kann man einen schlichten Griff in der r. H. daranhängen.

Neben diesen drei Arten des Arpeggios gibt es noch sehr viele andere.[69]) Erwähnt sei noch das Arpeggio für eine Hand allein nach Art der Albertischen Bässe. Es kommt die Brechung halber Noten zu Achteln vor,[70]) die Brechung von Achteln zu Zweiunddreißigsteln im C-Takt[71]) (dabei soll im Dreiklang die Terz, im Quint-Sext-Akkord die Quint oben liegen).[72])

Das Arpeggio in nur einer Hand kann 2-4-stimmig sein. Zweistimmiges Arpeggio der r. H. wird da gebraucht, wo die beiden Töne mit dem Baß zusammen den Dreiklang bilden; es kann mit der oberen und mit der unteren Stimme begonnen werden.[73]) Die beiden Stimmen sollen möglichst weit auseinander liegen, nicht enger als eine Quarte.[74]) N.-A. Nr. 42.

Auch dissonierende Akkorde können gebrochen werden, [7]-Akkorde eher als Sekund- oder Nonenakkorde.[75]) Auch gibt es Brechungen mit akkordfremden Durchgangstönen.[76]) N.-A. Nr. 41.

Melodie, Passagen und Arpeggio haben das gemeinsam, daß sie besonders auch dann am Platze sind, wenn der Baß Tonrepetkussionen macht.[77]) N.-A. Nr. 43.

Als eine Abart des Arpeggierens ist das Synkopieren zu nennen.[78]) Es besteht darin, daß die l. H. einen Akkord anschlägt und die r. H. denselben Akkord eine Oktave höher nachschlägt. — Aehnlich kann man den Baß allein anschlagen und die übrigen Akkordtöne nachschlagen.[79]) Kommen lauter Achtel in einem Takt vor, so kann der Anschlag jedesmal zu dem zweiten Achtel erfolgen, es sei denn, daß dieses einen besonderen Akkord haben müßte. Im Tripeltakt ist diese Manier nicht zu gebrauchen.[80])

Die Imitation[81]) ist für alle Arten von Manieren von Bedeutung. Als Imitation einer Melodie soll sie Terzen und Sexten mit der Konzertstimme bilden. Imitiert wird sowohl der Baß von den anderen Stimmen des Generalbasses als auch umgekehrt. Im letzteren Falle muß der Generalbaßspieler seine Stimme vorher kennen. In Wirklichkeit ist ja auch hier die Baßstimme das Gegebene. Sie wird aber in der Oberstimme vorweg genommen, so daß der Baß zu imitieren scheint. Die Wirkung ist dieselbe wie bei jeder anderen Imitation.[82]) — Imitiert wird ferner auch die konzertierende Stimme vom Generalbaß, doch wird dem nicht viel Raum gegeben sein, da der Komponist etwaige Imitationsmöglichkeiten in den konzertierenden Stimmen auszunutzen pflegt.[83]) N.-A. Nr. 44.

Die Verzierungen sollen hier nicht eingehend behandelt werden[84]) (da sie nicht nur dem Generalbaß angehören). Nur folgendes sei erwähnt: Beim Durchgang in die Terz (der übrigens nicht als Verzierung im engeren Sinne gelten kann!) ist die Durchgangsnote mit Triller nebst Nachschlag zu versehen. — Die acciaccatura[85]) ist ein Mordent mit dem unteren Ganzton. Dabei wird der Akkord arpeggiert. Diese Verzierung ist nur im Generalbaßspiel üblich.[86]) — Der Ueberschlag besteht darin, daß man der Hauptnote ihre obere Nebennote kurz anhängt. Der Hauptanwendungsfall ist bei fallender Sekunde gegeben. — Ueber diese Verzierungen, sowie über Vorschlag und Schleifung vgl. N.-A. Nr. 45 a—d.

Außer den genannten Manieren (Melodie, Passagen, Arpeggio; Verzierungen) gibt es noch andere; „es lassen sich aber nicht alle Manieren anführen."[87]) N.-A. Nr. 46 als Beispiel für den manierlichen Generalbaß. Als Gegenbeispiel N.-A. Nr. 47. Vgl. ferner N.-A. Nr .48.

D) Die drei Stile.

Wie in der Komposition überhaupt, so ist auch im Generalbaß zu unterscheiden zwischen Kirchenstil, Kammerstil und theatralischem Stil.[88]) Welcher von den Stilgattungen eine Komposition zugehört, hängt natürlich davon ab, wie der Komponist sie gestaltet. Eine für die Kirche bestimmte Komposition gehört nicht deswegen dem Kirchenstil an, weil sie für die Kirche bestimmt ist: Jeder der drei Stile hat sein bestimmtes Gepräge. Es ist nun Sache des Generalbaßspielers, sich mit dem Geist und Wesen der zu begleitenden Komposition vertraut zu machen und seine Begleitung dementsprechend zu gestalten.[89])

Jeder der genannten Stile umfaßt verschiedene Gattungen, die zum Teil den drei Stilen gemeinsam sind, zum Teil Eigentümlichkeiten eines Stiles darstellen. Gemeinsam ist allen drei Stilen die symphonische, melismatische, kanonische, madrigalische und phantastische Gattung. — Dem Kirchenstil ist eigentümlich die gebundene Gattung; dem theatralischen die dramatische und hyporchematische; dem Kammerstil die choraische Gattung. Das ergibt folgendes Bild (unter Einbeziehung der musikalischen Formen, die die einzelnen Stile zeitigen):

a)

I. Kirchenstil.[90])

1. Symphonisch:[91]) Sonaten, Sonatinen, Symphonien, Vor-, Zwischen- und Nachspiele (Ritornelle).

2. Melismatisch:[92]) Oden, Psalmen, Choräle.

3. Madrigalisch:[93]) Oratorien, Passionen, Kantaten, Soliloquien, Dialoge, Kavaten, Accompagnements.

4. Kanonisch-motettisch:[94]) Motetten, Sonaten.

5. Phantastisch:[95]) freie Ausschmückungen in Gesang und Instrumenten.

---

6. Gebunden (Kirchenstil i. e. S.):[96]) Choräle, Missalien-Gesänge („Kirchenrezitativ").

II. Theatralischer Stil.[97])

1. Symphonisch:[98]) Vorspiele (Intraden, Ouvertüren, Symphonien).

2. Melismatisch:[99]) Strophen-Lieder, -Arietten, Kanzonetten.

3. Madrigalisch:[100]) Arien, Rezitative (im Singspiel).

4. Kanonisch:[101]) Duette etc.

5. Phantastisch:[102]) siehe oben (I, 5).

---

6. Dramatisch:[103]) Rezitative, Arien, Chöre, Duette, Terzette.

7. Hyporchematisch:[104]) Ballette (Große Tanzformen; Entrée, Chaconne u. a.).

III. Kammerstil.[105])

1. Symphonisch:[106]) Sonaten, Suiten, Concerti grossi, Konzerte.

2. Melismatisch:[107]) Scherz- und Strafoden; Jäger- u. Hochzeitsoden.

3. Madrigalisch:[108]) Rezitative, Arien, Kavaten, Kantaten, Aubaden, Serenaden.

4. Kanonisch:[109]) Sonaten; Rundgesänge, Sittensprüche.

5. Phantastisch:[110]) 1) Symphonisch-phantastisch: Phantasien, Toccaten, Ricercaten, Boutaden, Capricci, Präludien. — 2) Vgl. oben (1, 5).

6. Choraisch:[111]) Die Tänze, sofern sie nicht zum hyporchematischen (II, 7) oder symphonischen (III, 1: Suiten) Stil gehören.[112])

b)

Im folgenden werden von den verschiedenen Stilen und ihren Gattungen diejenigen Eigenschaften erwähnt, die auch der Begleiter (nicht nur der Komponist) beachten und seinem Begleitspiel mitteilen muß.

I. Das Kennzeichen aller Kirchenmusik ist, daß sie zur Andacht und Gottesfurcht auf eine vernünftige, bedachtsame, einmütige, edele und ernsthafte Weise anreizt.[113]) So muß auch die symphonische Kirchenmusik besondere Festigkeit und ein im Gange wohl gegründetes, ernsthaftes Wesen haben, ehrbar, wohlbedeckt und kräftig sein.[114])

II. Der theatralische Stil ist prächtig und erfreulich.[115]) Dem theatralisch-symphonischen Stil hält man Ausgelassenheit und wildes Wesen zu gut.[116]) Er hat nicht den Reichtum und die gleiche innerliche Wichtigkeit wie der kirchlich-symphonische Stil. Man verlangt keine große Gründlichkeit, kein dichtes, festes und mühsames Wesen, sondern den glänzenden und funkelnden Außenschein.[117]) — Der theatralisch-melismatische Stil ist scherzhaft.[118]) — Der theatralisch-kanonische Stil erfordert mehr munteres und freies Wesen in der Melodie als der kirchlich-kanonische Stil.[119]) — Der dramatische Stil muß das natürlichste Wesen von der Welt und nichts Gezwungenes oder weit Gesuchtes haben. So müssen die dramatischen Rezitative, Arien usw. im Gegensatz zu den madrigalischen viel leichter, freier, ungebundener und stegreifartig beschaffen sein.[120]) Der hyporchematische Stil erfordert Einförmigkeit in den Gliedern der Melodie, eine ebenträchtige, ernsthafte, doch muntere Bewegung.[121])

III. Dem Kammerstil ist Lieblichkeit und Anmut eigen.[122]) — Der symphonische Kammerstil erfordert Bindungen und Synkopen, Putz, Verbrämung und sprudelndes Wesen.[123]) — Der melismatische Kammerstil kann sowohl scherzhaft als auch traurig sein, doch hat er immer etwas Niedriges an sich.[124]) — Ueber den kanonischen Kammerstil vgl. den theatralisch-kanonischen Stil.[125]) — Für den choraischen Stil sind die einzelnen Tänze nach ihrem Charakter zu berücksichtigen, worauf hier nicht näher eingegangen werden kann.[126]) —

Schließlich ist noch vom madrigalischen und vom phantastischen Stil zu reden, die beide immer das gleiche Wesen haben, ob sie nun im Kirchen-, Kammer- oder theatralischen Stil auftreten.

Der madrigalische Stil ist redend und fließend; nachdrücklich und deutlich; natürlich und zärtlich.[128]) — Der phantastische Stil ist am freiesten und ungebundensten. Man bringt darin allerlei sonst ungewöhnliche Gänge, versteckte Zieraten, sinnreiche Drehungen und Verbrämungen; man wechselt zwischen taktmäßigen Stellen und solchen ohne eigentliche Beobachtung des Taktes; man hält sich nicht an ein förmliches Hauptthema. Stimmenzahl und Tempo wechseln. Man zeigt im phantastischen Stile seine technische Fertigkeit.[129])

In allen drei Stilen gibt es eine hohe, mittlere und niedere Art zu unterscheiden.[130]) Diese Unterscheidung steht im Zusammenhang mit dem

E) Affektausdruck.[131])

Es werden nämlich die einzelnen Affekte der hohen, mittleren oder niederen Art zugewiesen. Hier ist also die Affektenlehre zu

berücksichtigen, die einen weiteren wichtigen Punkt auch für das Generalbaßspiel bedeutet.

Die ästhetische Theorie der Affektenlehre besagt, daß die Musik so beschaffen sein soll, daß sie Gemütsbewegungen nachahmt und erregt.[132]) Dies gilt sowohl von der Instrumental- als auch von der Vokalmusik.[133]) Bei letzterer gibt der Text den Affekt an, und der Komponist muß den gleichen Affekt in seiner Musik zum Ausdruck bringen.[134]) [135])

Auch der Generalbaßspieler hat natürlich die Aufgabe, dem Affekt nachzugehen und seine Begleitung entsprechend auszuführen. Besonders wichtig ist dies für den Sologesang, da die Singstimme die Affekte nicht immer so deutlich auszudrücken vermag, wie die Instrumente.[136])

Neben der Affektennachahmung ist auch der Lautmalerei Raum gegeben, doch wird vor einem Zuviel gewarnt.[137]) [138])

F.)

Aus der Stärke der Besetzung ergeben sich Unterschiede in der Generalbaßbegleitung. Wir unterscheiden:

a) Begleitung des Solos,
insbesondere des Secco-Rezitativs;

b) Begleitung von Chor und Orchester;

c) Begleitung der Kammermusik. —

d) Das Solo des Generalbasses.

a) Die Begleitung des Solos.

Die Stimmenzahl ist beschränkt. Vierstimmige,[139]) dreistimmige[140]) oder zweistimmige Begleitung kommt zur Anwendung. Im letzten Falle bringt man Terzen zum Baß.

Bei der Wahl der Stimmenzahl kommt es auf die Stärke der zu begleitenden Gesangs- oder Instrumentalstimme an: Wenn schwache Sänger oder Instrumente zu gelteiten sind, darf man nicht zu volle Griffe nehmen.[142]) Man sieht, wie weit der Generalbaßspieler den Umständen Rechnung tragen muß.[143]) Gegen die schriftliche Fixierung des Generalbaßparts bestehen Bedenken. — Besonders, wenn der Solist Manieren anbringt, ist die Stimmenzahl einzuschränken.[144])

Die melodische Gestaltung des Generalbasses und die Anwendung von Arpeggio und Verzierungen ist bei der Begleitung eines Solos von besonderer Wichtigkeit.[145]) Obligate Behandlung des Generalbasses ist durchaus möglich.[146]) Die Imitation kommt speziell für die Begleitung eines Solos in Frage.[147])

„Man kann wohl sagen, daß es leichter sei, ein ganzes Chor oder doch 3—4 Stimmen zu accompagnieren als eine einzelne Stimme oder Instrument."[148])

Die Begleitung des Secco-Rezitativs.

Eine besondere Art der Begleitung erfordert das Rezitativ.

Hier kommt keine weitere Manier zur Anwendung als das Arpeggio[149]) und zwar das „einfache Arpeggio". (vgl. S. 23). Die

Brechung soll möglichst geschwind und in vollen Akkorden gemacht werden.[150]) Bei Dissonanzen jedoch spielt die linke Hand nur den Baß. Wenn sich dann aber die Dissonanz in eine Konsonnanz auflöst (was gerade beim Rezitativ nicht immer der Fall ist),[151]) spielt man wieder volle Akkorde mit beiden Händen.[152]) — Auf der Orgel sollen die Akkorde (die hier natürlich nicht gebrochen werden dürfen) nicht voll ausgehalten werden.[153]) [154]) — Der Schluß eines Rezitativs wird in der Oper mit dem Sänger zugleich gemacht, in Kantaten wird er nachgeschlagen.[155])

Für das unbezifferte Rezitativ ist zu merken, daß der (Vorhalts-) Quart-Sext-Akkord der I. und IV. Stufe nur bei vorher liegendem Baß gebräuchlich ist. Also: V - I $^{6}_{4}$ - V und I - IV$^{6}_{4}$ - I.[156])

b) Die Begleitung von Chor und Orchester.

Bei der Begleitung von Chor und Orchester[157]) spielt man 4—6stimmig[158]), im Tutti auch 7—8stimmig;[159]) in diesem Falle sind die Akkorde zu brechen („doppeltes Arpeggio"). Auf der Orgel ist jedoch das 5- und mehrstimmige Akkompagnement nicht zu gebrauchen.[160])

Das vollstimmige (mehr - als - 4stimmige) Spiel geschieht in der Art, daß die linke Hand außer der Baßstimme noch Verdoppelungen der Töne der r. H. spielt.[161]) Diese Verdoppelungen sind in tiefer Lage mit Vorsicht zu gebrauchen:[162]) mit Terzen soll man nicht unter A kommen; große Terzen und große Sexten werden in der l. H. nicht genommen.[163]) — Es soll möglichst wenig Abstand zwischen den Händen sein.[164]) — Die Dissonanzen können verdoppelt werden und zwar sowohl in der l. H. als in der r. H.;[165]) dagegen sind nach einer anderen Ansicht die Dissonanzen der r. H. vorbehalten und nur Oktaven, Quinten, Sexten und Terzen in der l. H. gestattet.[166]) In der r. H., besonders im Sopran, müssen die Dissonanzen ordnungsgemäß behandelt werden. Die verdoppelnden Mittelstimmen der l. H. aber sind daran nicht gebunden: sie brauchen also nicht vorbereitet zu sein und können auch aufwärts weitergeführt oder abgebrochen werden.[167]) — Während die Auflösungstöne der Dissonanzen bei der Führung realer Stimmen nicht bereits in einer anderen Stimme mit der Dissonanz zugleich erklingen dürfen, sind im vollstimmigen Spiel Ausnahmen von diesem Grundsatz zulässig. Diese betreffen hauptsächlich Nonen (nebst den Intervallen, die aus der None durch die Umkehrungen entstehen). Der gleichzeitig erklingende Auflösungston darf aber nicht der Dissonanz benachbart sein, sondern muß in einer anderen Oktave liegen.[168]) N.-A. Nr. 50.

Ein Beispiel der vollstimmigen Begleitung zeigt N.-A. Nr. 51.

Naturgemäß eingeschränkt ist die Möglichkeit des vollstimmigen Spiels bei geschwinden Baßnoten, da dann die l. H. mit diesen allein schon genügend beschäftigt ist.[169])

Das manierliche Spiel tritt bei der Begleitung von Chor und Orchester zurück, doch ist nicht ganz darauf zu verzichten.[170]) Insbesondere ist das Arpeggio im Tutti hervorzuheben (Siehe oben).

c) Die Begleitung der Kammermusik.

Die Begleitung der Kammermusik nimmt eine Mittelstellung ein zwischen der Begleitung eines Solos und der Chormusik. Auch in der Kammermusik ist dem manierlichen Generalbaß Raum gegeben.[171]) Obligate Stimmführung im Generalbaß ist auch hier möglich.[172]) — Die Zahl der Stimmen beträgt nicht mehr als vier.[173]) Für die Orgelregistrierung ist Gedackt 8 Fuß zu wählen.[174])

d) Die Solostellen des Generalbaßinstruments.

Wenn das Generalbaßinstrument ein Solo hat und das gesamte musikalische Geschehen also ihm anvertraut ist, so ist es naturgemäß von der allergrößten Wichtigkeit, melodisch zu spielen.[175]) „Wenn der Generalbaß ein Solo hat, muß er vollständiger und manierlicher spielen, als wenn er begleitet."[176]) Dies wird gelegentlich durch die Anweisung: si suona gefordert. N.-A. Nr. 52.

Wie bei der Begleitung eines Solos ist auch hier die beste Gelegenheit zur Imitation,[177]) insbesondere kann auch bei der Einleitung das Thema der Hauptstimme verwendet werden, wie es ja auch manchmal als Baß in der Einleitung verwendet wird.[178]) — Im Solo hat endlich auch der „phantastische Stil" seinen Platz, wie er der Phantasie, der Toccata usw. eigen ist.[179]) (vgl. S. 26, III. 3. Abs.)

Das Bild von der Generalbaßpraxis, das aus dem Studium der Generalbaßlehrbücher gewonnen wird, ist insofern noch nicht vollständig, als in den Büchern nicht alles niedergelegt ist, was die (gute) Praxis erfordert. Ja es heißt sogar: „Alles, was den Geschmack und die Verzierung der Begleitung angeht, läßt sich nicht auf Regeln zurückführen und schriftlich niederlegen. Diese Dinge sind der Sorgfalt und Aufmerksamkeit des Lehrers vorbehalten."[180])

II.
Historisch-bibliographischer Teil.

1. Kapitel:
Das manierliche Generalbaßspiel als Stilprinzip in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und seine wechselnde Bedeutung im Zeitalter des Generalbasses.

Die Lehre vom manierlichen Generalbaßspiel (vgl. 1. Teil, 3. Kapitel, C), die Wichtigkeit, die ihm beigemessen wurde, zeigt unmißverständlich, daß wir, wenigstens bei der Begleitung eines Solos, unter Generalbaß einen regelrechten, vollständig ausgearbeiteten Klavierpart uns zu denken haben, eine wirkliche Komposition, die im Augenblick erfunden werden mußte — eine „compositio extemporanea".[1])

Besonders muß auf die Bedeutung des melodischen Spiels hingewiesen werden. Es kann im vier- (und fünf-) stimmigen Generalbaß immer angewandt werden, das vierstimmige Spiel aber ist die Regel.[2]) [3])

Es ist allerdings nicht so, daß die Generalbaßspieler diesen Erfordernissen sämtlich und stets gerecht geworden sind; ein lebendiges Zeugnis dafür kann heute nicht mehr erbracht werden; Aufzeichnungen eines Generalbaßparts, wie etwa diejenige von Gerber, sind eben als schriftliche Beispiele kein Beweis.

Einige Bemerkungen über die Praxis aus der damaligen Zeit weisen auf die Unzulänglichkeit der Generalbaßspieler hin.

„Man kann euch (Generalbaßspielern) einen Baß vorlegen, der gar nicht bunt sein soll; es soll ganz langsam gehen, aus halben Schlägen, Vierteln und Achteln bestehen; dabei auch accuratissime beziffert sein; und wenn ihr, ohne Zögern, die fünf ersten, ja die zwei ersten Noten recht trefft, so will ich euch loben."[4])

Diese Aeußerung Matthesons klingt übertrieben; denn wenn sie in vollem Umfange zuträfe, so wäre die Generalbaßpraxis überhaupt ad absurdum geführt.

Eine andere Stelle betrifft das Unvermögen der Generalbaßspieler, die selten vorkommenden Tonarten H-dur, Fis-dur, Cis-dur, As-dur; cis-moll, gis-moll, dis-moll, b-moll zu behandeln:

„Ich habe aus dergleichen Tonarten etwas gesetzt; . . . allein, wenn's einer hat accompanieren sollen, so sind die Ochsen am Berge gestanden, was denn wirklich zu beklagen."[5]) Hierbei ist noch zu bedenken, daß die genannten Tonarten auch als Modulationen innerhalb gebräuchlicher Tonarten vorkommen![6])

Es scheint ferner, als ob das vollstimmige Accompagnement bei der Begleitung stark besetzter Kompositionen nicht immer genugsam angewandt worden ist. Der Generalbaß soll auch in solchen Fällen durchklingen:

„Bei Chören von mehr als 50 Personen, in einer 3000 Mann fassenden Kirche kann jeder Akkord vernommen werden, wenn eine tüchtige Faust auf den Flügel kommt. Das hat man erfahren."[7])

Weiter sind die Verzierungen zu wenig angebracht worden:

„Die aufrichtige Galanterie im Spielen gehört mit zum Generalbaß. Die hölzerne Art des Accompagnements bei etlichen Italienern ist ganz und gar nicht angenehm."[8]) — „Auch der Baß braucht Zierat. Dies ist zu wenig bekannt, daher klingen die Generalbässe manchmal so abscheulich hölzern, sie haben keine Singart."[9])

Die Klaviersoli im Toccatenstil (Vgl. S. 29 u. S. 26) haben besondere Schwierigkeiten gemacht:
„. . . . welches seinen eigenen Mann erfordert und etlichen andern, die es Händel haben nachtun wollen, nur schlecht von der Faust gegangen ist, ob sie gleich sonst ziemlich sattelfest waren."[10])

Nach dem Urteil Matthesons[11]) ist anzunehmen, daß die Klavierspieler den Generalbaß besser verstanden als die Organisten:
„Man hat wohl noch nie einen perfekten Clavizymbalisten und dabei habilen Musiker so sehr auf der Orgel stümpern gehört, als wohl manchen ehrbaren, andächtigen und scheelsüchtigen Organisten auf dem Klavier. . . Wenn die guten neidischen Leute etwa eine Arie accompagnieren sollen und einer gegenwärtig ist, der das Handwerk versteht, so will ihnen das Herz fast in die Hosen sinken, oder sie laufen auch, ehe es soweit kommt, lieber gar zum Tempel hinaus. Basta."[12])

Daß sich aber das manierliche Generalbaßspiel in der Praxis durchgesetzt hat, zu dieser Annahme zwingt ins die scharfe Ablehnung, die die späteren Schriftsteller ihm zuteil werden ließen. (vgl. unten S. 33/34). Eine solche Polemik wäre nicht wohl denkbar, wenn das manierliche Spiel nur eine unerfüllte Forderung der Lehrbücher geblieben wäre. Die vollendete Kunst eines Bach'schen Accompagnements (vgl. S. 71, Anm. 172) war allerdings dem Durchschnittsspieler sicherlich unerreichbar. Bei der modernen Bearbeitung eines Generalbaßparts muß jedoch den höheren Anforderungen Genüge getan werden, umsomehr, als eine schriftliche Ausarbeitung nicht „in der Not" des Augenblicks (vgl. 1. Teil, 1. Kap. S. 12, 14), sondern „auf das tröstlichste" vorher gemacht wird.[13])

Es ist im Grunde selbstverständlich, daß der Generalbaßspieler, wie jeder Instrumentist, das Bestreben hat, die Möglichkeiten seines Instruments zur Geltung zu bringen. Dieses Bestreben macht sich auch in Zeiten bemerkbar, da die allgemeine Auffassung ein schlichtes Generalbaßspiel verlangt oder wenigstens die Generalbaßschriftsteller gegen den manierlichen Generalbaß Front machen. In der Tat komm das manierliche Generalbaßspiel bereits zu An-

fang des Generalbaßzeitalters auf. Es genügt dem Generalbaßspieler auf die Dauer nicht, lediglich Harmoniefolgen anzugeben. Dazu kommt noch die allgemeine Stilrichtung, die dem Solisten die Auszierung der gegebenen Stimme zur Pflicht macht.[14]) Dieses Gebot mochte der Generalbaßspieler auch auf sich beziehen, ohne daß der Komponist die Ausschmückung der Generalbaßstimme erwartete. Schon Viadana setzt sich mit dem manierlichen Generalbaß auseinander.[15]) Er warnt vor zu häufigem Gebrauch von Koloraturen und empfiehlt Maß und Beschränkung bei ihrer Anwendung. Michael Praetorius[16]) (dessen Lehre auf Viadana, Agazzari u. a. zurückgeht) duldet die Manieren an den Stellen, wo der Sänger keine Auszierungen anbringt, und zwar kommen — nur in der rechten Hand — „Diminutionen etc.", Imitationen, ferner Mordente und Tremolette in Betracht.

Immer wieder hat sich diese Richtung des manierlichen Generalbasses durchgesetzt, abgelöst durch Zeiten des schlichten Generalbaßspiels.[17]) Dieses Prinzip herrschte in der Zeit von ca. 1655 bis 1700.

Doch ist auch damals der manierliche Generalbaß nicht ganz außer Uebung: Werckmeister nämlich[18]) warnt davor, in der rechten Hand Läufe zu machen, ebenso Speer.[19]) Auch heißt es bei demselben Autor:[20]) „Wenn die rechte Hand läuft. . . .", ein weiteres Zeichen dafür, daß in der rechten Hand Passagen angebracht wurden. Aber noch mehr: „Wenn die rechte Hand läuft, soll die linke Hand still halten." Daraus geht hervor, daß man von der gegebenen Baßstimme abzuweichen pflegte, und zwar ist dies denkbar entweder in der Weise, daß man denselben Ton öfter anschlug, oder daß man die Baßstimme sonst variierte — wiederum eine Art des manierlichen Generalbasses, die später von Niedt empfohlen wurde.[21])

Die Vertreter des schlichten Generalbasses erblickten das Wesen des Generalbasses in der Aufzeigung der Harmonie in ihrer ungetrübtesten Form, von deren Untergrund sich die obligaten Stimmen abheben. Dies ist der Sinn von Werckmeisters Formulierung: „ein liebliches Sausen und fundamentum". In diesem Sinne wird der Generalbaß besonders deutlich in vielstimmigen Kompositionen; denn während bei der Begleitung eines Solos oder Duetts der Generalbaß mit zur harmonischen Struktur gehört, ist er in diesem Sinne bei vielstimmigen Stücken überflüssig, wird aber trotzdem auch hier erfordert.[22]) Vereinzelt bestand auch die Ansicht, daß der Generalbaß bei vielstimmigen Stücken nicht nötig sei.[23])

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts kommt der manierliche Generalbaß wiederum zu seinem Recht, und zwar wird ihm jetzt besondere Bedeutung beigemessen. Während bei Michael Praetorius[24]) die Anwendung des manierlichen Generalbasses in das Belieben des einzelnen Spielers gestellt wird, wird sie jetzt gefordert. Dabei hat sich das Prinzip des manierlichen Generalbasses allmählich immer schärfer herausgebildet.

Grundlegend ist Niedts Traktat vom Jahre 1706 („Handleitung zur Variation"), der zweite Teil der „Musikalischen Handleitung". Darin ist hauptsächlich von der Variation der Baßstimme die Rede.[25])

Fünf Jahre später behandelt Heinichen eingehend und eine Systematik versuchend die Manieren, indem er dabei – im Gegensatz zu Niedt — das Hauptgewicht auf die Manieren in der Sopranstimme legt.

In dieser ersten Zeit wird das manierliche Spiel noch nicht für den ganzen Verlauf einer Komposition gefordert; außerdem werden die Manieren besonders für die Begleitung von Solo- und Kammermusik empfohlen. So auch von Kellner (1732) und auch noch von Burrigel (1737). Dann aber fordert Mattheson (1735) das manierliche Spiel „unaussetzlich und unentbehrlich", ebenso Mizler (1739), Voigt (1742) und Sorge (1745).[26])

Es lehren zwar nicht alle Autoren dieser Zeit den manierlichen Generalbaß. Das bedeutet aber keine Ablehnung. Telemann berührt das manierliche Spiel, ohne es selbst lehren zu wollen. Die Bücher, die für Anfänger bestimmt sind, sowie diejenigen, die die Generalbaßlehre nur als Teilgebiet in einem größeren Zusammenhang behandeln, enthalten auch nichts darüber, — was aber ganz natürlich und ebenfalls nicht als Ablehnung der Manieren aufzufassen ist. Ferner muß berücksichtigt werden, daß der manierliche Generalbaß nicht allgemein für theoretisch lehrbar gehalten (J. S. Bach) —, endlich auch, daß diese Materie nicht zum Generalbaß im engeren Sinne gezählt wurde (Mattheson).

Nur Baron (1727) lehnt die Manieren ab (vgl. 1. Teil 3. Kap. S. 22, C. 2. Abs., u. S. 65, Anm. 52). Seine Lehre geht nach eigener Angabe auf Michael Praetorius zurück. Jedoch hat dieser die Manieren gar nicht absolut verworfen, was oben dargelegt wurde. Die Stellen, auf die Baron verweist, lauten:[27]) „Man muß, während die Stimme ihre schönen Läuflein und Koloraturen macht, oder sonst einen andern Affekt darstellt, nicht gar so überstark in die Saiten (der Laute) greifen, damit die Stimme dadurch nicht interrumpiert werde." „Ein Unterschied zwischen den Fundament-" (= Generalbaß-) „und Ornament-" (= Melodie-) „Instrumenten ist, daß für letztere gute Kenntnis des Kontrapunkts nötig ist (weil man auf ihnen über demselben Baß neue Passagen, Kontrapunkte und also fast ganz neue Stimmen komponieren muß), was auf dem Fundamentinstrument n i c h t s o g r o ß von nöten ist." — Wir sehen, wie Baron an eine mehr als hundertjährige Generalbaßlehre anknüpft. Dazu paßt auch seine Vorliebe für die Laute zu einer Zeit, da sie ihre beherrschende Stellung längst an das Klavier abgegeben hatte.

Die Zeit um 1750 zeigt den manierlichen Generalbaß im Schwinden begriffen. Die neue Auffassung findet sich zuerst vertreten bei Thielo, der 1746 die Manieren ablehnt. Nur das Arpeggio läßt er gelten. Er bezeichnet es als Fehler, unnützes Zeug hineinzumengen, wie Läufe, oder sich hören zu lassen, um zu zeigen, daß man ebenso spielen könne, wie die konzertierende Stimm.[27]) Man soll lediglich die Signaturen und Ziffern wohl und richtig anschlagen.[28]) Ganz ähnlich äußert sich Marpurg 1755:[29]) „Alle Akkorde müssen ohne die geringste Künstelei, ohne Läufer und Brechungen angeschlagen werden. Triller und Mordente fallen gänzlich weg.

Das Rezitativ leidet im Punkt der Brechungen hin und wieder eine Ausnahme". Ferner Daube[31]): „Das Nachschlagen der Akkorde, das vermeintliche Nachahmen der Oberstimme, die unnötigen Triller, Mordente und andere eingebildete Zierate ist verdrießlich, ja äußerst zu meiden, ein reines, deutliches Anschlagen der Akkorde, geschwindes Absetzen derselben, eine nicht gar zu ofte Verrückung oder Versetzung der rechten Hand und endlich eine genaue Achtgebung auf das forte und piano, diese sind sozusagen die wichtigsten Hauptteile des Accompagnierens.[32])

Allerdings findet sich daneben vereinzelt noch die Lehre vom manierlichen Generalbaß. Adlung nennt 1758[33]) Mordente, Triller etc. und Melodie. Hier ist nicht zu übersehen, daß Adlung in der Tradition der älteren Zeit lehrt. Er ist ca. zwanzig Jahre älter als Marpurg. Ebenso vergleiche man den Altersunterschied zwischen Werckmeister und Niedt, deren Generalbaßlehren ja in starkem Gegensatz stehen. 1654 und 1674 sind die Geburtsdaten. Ferner zwischen Heinichen und Marpurg (1683 : 1718). (Zu einer Gegenüberstellung von Niedt und Thielo fehlt uns die Kenntnis des Geburtsjahres von Thielo.)

Diese Ausführungen haben gezeigt, daß wir eine Periode des manierlichen Generalbaßspiels herausstellen können, die vierzig Jahre umfaßt: die Zeit von 1706 (Niedt) bis 1746 (Thielo). 1745 noch hat Sorge das melodische Spiel eingringlich befürwortet.[34]) Aber auch er schreibt fünfzehn Jahre später:[35]) „Der Generalbaß soll eben nicht glänzen, sondern ein tüchtiges Fundament abgeben." Das ist die Rückkehr zum Standpunkt Werckmeisters: „Der Generalbaß muß ohne viel Laufwerk und Gequirle traktiert werden. Er soll firme Akkorde angeben". — Gerade zwei Menschenalter liegen zwischen diesen beiden Aeußerungen.

Die Periode des schlichten Generalbaßspiels, die im Jahre 1746 einsetzt, wird bereits im Jahre 1762 abgelöst durch das „feine Accompagnement" Phil. E. Bachs.[36]) Dies ist nichts anderes als eine Neubelebung des manierlichen Generalbasses. Es ist nicht zutreffend, wenn Bach meint, durch das feine Accompagnement unterscheide sich seine Lehre von allen noch bisher bekannten Generalbaßlehrbüchern. Denn obwohl er in vielen Dingen neue Wege geht,[37]) so fehlt es eben doch nicht an manchen Erinnerungen an den manierlichen Generalbaß der ersten Jahrhunderthälfte. Der Satz z. B. „auf guten Gesang wird bei der Begleitung hauptsächlich mit gesehen" ist nicht neu, und, wenn es heißt: „Man ist nicht mehr zufrieden, einen Accompagnisten zu haben, der als ein wahrer musikalischer Pedant weiter nichts als Ziffern gesehen und gespielt hat. Man verlangt ein Mehreres" — so ist dieser Gedanke schon Jahrzehnte vorher geradeso ausgesprochen worden.[38]) Diese Aeußerungen Bachs zeigen aber, daß sich das schlichte Generalbaßspiel Daubes, Marpurgs u. a. inzwischen durchgesetzt hatte.

2. Kapitel.

Die Quellenwerke, ihre Beziehungen zu einander und ihre Beurteilung.

Von den etwa vierzig Werken mit einunddreißig verschiedenen Autoren, die in die Zeit von 1701 bis 1750 fallen, hebt Chr. Gottl. Schröter[1]) als „vornehmste vom Generalbaß handelnde Schriften" folgende hervor:

1) Treiber, „Der akkurate Organist" 1704,
2) Heinichen, „Anweisung" 1711 und „Generalbaß" 1728,
3) Werckmeister, „Anmerkungen" 1715 (nach Schröter: 1700),
4) Mattheson, „Organistenprobe" 1719, „Große Generalbaßschule" 1731, „Kleine Generalbaßschule" 1735,
5) Kellner, „Unterricht" 1732,
6) Mizler, „Anfangsgründe" 1739,
7) Sorge, „Vorgemach", 1745.

Das Verzeichnis wäre noch um einige Namen zu vermehren:

Telemanns „Uebungen" lehren zwar nicht den manierlichen Generalbaß, bringen aber sonst alles Nötige in geistvoller Weise und klarer Form. Max Seifferts Ansicht,[3]) daß Telemanns „Uebungen" der beste Führer zur Generalbaßpraxis des 18. Jahrhunderts sei, ist insofern unzutreffend, als das manierliche Spiel dort nicht gelehrt wird. Außerdem darf das 18. Jahrhundert keineswegs als Einheit in Fragen der Generalbaßpraxis angesehen werden. (vgl. S. 32—34). Telemanns Werk bespricht Mizler:[4]) „Die Anfänger sollten dieses Werk billig alle in Händen haben". — Adlung[5]) stellt fest, daß Telemann „fürchterliche Sätze mit eingerückt habe" (vgl. $\flat\,{}^{8}_{6\,\flat}\,\flat$ „zur Ersparung eineh Schwitzpulvers").[6]) [7])

In Hahns „Generalbaßschüler" von 1751 erinnert einiges deutlich an Telemann (Schlußbildungen, Dissonanzbehandlung u. a.).[8])

Weiter ist Kuntzens „Unterricht im Generalbaß" hervorzuheben, der gleichzeitig eine Harmonielehre darstellt.

Von den Werken, die Schröter anführt, sind diejenigen von Werckmeister, Heinichen, Mattheson und Kellner nochmals besonders hervorzuheben. Die übrigen Werke weisen ihnen gegenüber nämlich gewisse Mängel auf:

Mizlers Buch, „auf mathematische Lehrart abgefaßt", bringt die Anfangsgründe in weitschweifiger und pedantischer Art. Der Verfasser bespricht sein Werk selbst.[9])

Sorges Werk verliert sich in Details, ist auch nicht frei von Widersprüchen und Unklarheiten. Der Verfasser verweist auf Mattheson.[10])

Merkwürdige Eigenheiten weist Treibers „Organist" auf.[11]) Er versieht die Namen der erhöhten Töne mit der Silbe as, so ist has = his, as = ais. — Das Werk ist sehr knapp gehalten (16 Seiten) und kann mit einem Werke wie Heinichens „Generalbaß" nicht in eine Reihe gestellt werden. So nennt auch Schröter Treibers Lehrart „tabellarisch". — In einem „Schattenriß" von 1 Seite wird eine Zusammenfassung der nachfolgenden Lehre gegeben.

Zu den übrigen von Schröter angeführten Quellen ist folgendes zu bemerken:

Heinichens „Generalbaß" darf als das wichtigste Quellenwerk angesehen werden. Der vollständige Titel lautet: „Der Generalbaß in der Komposition oder Neue und gründliche Anweisung, wie ein Musikliebender mit besonderem Vorteil durch die Prinzipien der Komposition nicht allein den Generalbaß im Kirchen-, Kammer- und theatralischen Stil vollkommen und in altiori gradu erlernen, sondern auch zu gleicher Zeit in der Komposition selbst wichtige profectus machen könne. Nebst einer Einleitung oder musikalischem Raisonnement von der Musik überhaupt und vielen besonderen Materien der heutigen Praxis, herausgegeben von Johann David Heinichen, Königlich Polnischem und Kurfürstlich Sächsischem Kapellmeister."

Der Inhalt ist folgendermaßen gegliedert:

1. Abteilung.

Von den Prinzipien des Generalbasses.

1. Kapitel: Von den Intervallen;
2. „ Von den ordentlichen Akkorden;
3. „ Von den Signaturen;
4. „ Von den Taktarten und der Behandlung der schnellen Noten;
5. „ Anwendung auf alle Tonarten;
6. „ Von den Manieren des Generalbasses.

2. Abteilung.

Die vollkommene Wissenschaft des Generalbasses.

1. Kapitel: Von den theatralischen Auflösungen der Dissonanzen;
2. „ Vom Generalbaß ohne Signaturen;
3. „ Von der Rezitativbegleitung;
4. „ Anwendung der gegebenen Regeln;
5. „ Vom Tonartenzirkel;
6. „ Praktische Uebungen und Winke zur Vervollkommnung.

Außer Schröter hebt auch Mizler[11]) Heinichens (und auch Matthesons) Generalbaßlehre hervor. Ferner Scheibe:[12]) „Heinichen (und Mattheson) sind vor anderen merkwürdig. Ihre Werke sind beliebt und gründlich." — Vgl. auch Matthesons[13]) und Voigts Urteil.[14])

Werckmeisters „Anmerkungen" sind für Anfänger bestimmt. Sie erschienen 1698 in zweiter Auflage (das Jahr der

ersten Auflage ist ungewiß) und tragen dementsprechend noch manche Anzeichen der älteren Zeit. Insbesondere ist ihnen die Kunst des manierlichen Generalbasses noch fremd. So ergänzt denn auch Mizler[15]) Werckmeisters Lehre dahin, daß zum Generalbaßspielen Melodie nötig sei. — Die „Harmonologia" ist in vielen Punkten eine Wiederholung der „Anmerkungen", z. T. in wörtlicher Uebereinstimmung.[16])

Matthesons „Kleine Generalbaßschule" (mit dem Motto „Utilia, non subtilia") wird von Mizler[17]) besprochen. — Während die „Kleine Generalbaßschule" von den Elementen ausgeht, setzt die „Große Generalbaßschule" diese voraus; sie will durch die praktische Uebung der „Probestücke" die Vollendung des Spielers fördern. Die Probestücke enthalten nicht die obligaten Stimmen. Wegen der Wichtigkeit dieser Schule sei auch ihr vollständiger Titel angeführt:

„Große Generalbaßschule oder der exemplarischen Organistenprobe zweite, verbesserte und vermehrte Auflage, bestehend in drei Klassen, als in einer gründlichen Vorbereitung, in vierundzwanzig leichten Exempeln, in vierundzwanzig schwereren Probestücken, solcher Gestalt eingerichtet, daß, wer die erste wohl versteht und in den beiden anderen Klassen alles rein trifft, sodann das darin Enthaltene gut anzubringen weiß, ein Meister im Generalbaß heißen kann."

Demnach ist es nicht verwunderlich, wenn Schröter[18]) vom „preiswürdigen Mattheson" spricht. — Voigt[19]) sagt von der „Organistenprobe": „Sie gehört für diejenigen Organisten, die Mathematik verstehen, sonsten wird sich der gemeine Mann nicht viel daran erbauen können, zumal, wenn er die Rechenkunst und die lateinische Sprache nicht ein wenig versteht". — Diese Bemerkungen betreffen jedoch nur die „Vorbereitung".

Ueber Kellners Werk heißt es bei Schröter: „Enthält seiner Kürze ungeachtet viel Gutes. Man hat sich beschwert, daß Kellner weder Ordnung beachtet noch zulängliche Exempel gegeben habe."[20]) — Mattheson bespricht Kellner[21]) und bemängelt vieles, jedoch rügt er nur Aeußerlichkeiten, die den Kern der Sache nicht betreffen.[22]) — In Kellners Darstellung sind Spuren Heinichens zu erkennen; so in der Behandlung der Manieren und in der Lehre von der freien Behandlung der Dissonanzen. Auch Mattheson wird zitiert (Manieren). Beachtenswert ist die hohe Anzahl der Auflagen, die Kellners „Unterricht" erfahren hat.

Von den übrigen, von Schröter nicht genannten Büchern ist im einzelnen folgendes zu erwähnen:

Niedt erfreut sich der besonderen Gunst Matthesons.[23]) Der zweite Teil der „Handleitung" ist von Mattheson herausgegeben. (Ueber die Beziehungen Niedts zu J. S. Bach vergl. S. 38 unten.) Wegen der systematischen Anleitung zur Variation ist Niedt besonders wichtig.

Die Bedeutung von Böddeckers „Manuductio" beruht auf dem Beispielmaterial (wobei die Oberstimme der rechten Hand gegeben ist).

Dasselbe gilt von den beiden Büchern des Justinus a Desponsatione, von denen die „Chirologia“ bei Adlung[24]) eine ablehnende Kritik erfährt. In der Tat sind die angegebenen „Reguln“ sehr dürftig.

Die Werke von Samber, Maichelbek, Thielo, Voigt und Lingke behandeln den Generalbaß nur als Teilgebiet neben Kompositions-, Gesangs-, Instrumentallehre u. a. und sind dementsprechend mehr oder minder knapp gehalten.

An Gugls Generalbaßlehre interessiert ihr Verhältnis zu derjenigen von J. X. Nauss. Das Buch von Gugl erschien erstmalig 1719, das von Nauss 1751.

Bei Gugl heißt es:[25])

18. Kap. Von drei aufsteigenden Noten.

So ist fürnehmlich Achtung zu geben, welche Noten durch halbe oder ganze Töne aufsteigen und bei solchen sind obige Regeln zu beachten, item wann es lange Noten, als ex. gr. in den geraden Takten Ganze, Halbe, Viertel. . . werden solche mehrenteils perfekt geschlagen, steigen aber einfache Fusellen grad auf oder ab, so kann die andere im Viertel nach ein Perfekt-Streich oder auch Sextgriff durchgehen; von doppelten Fusellen, Alla Breve, Presto und Tripeln ist in Exempeln zu sehen.

Bei Nauss heißt es:

Von drei aufsteigenden Noten.

Bei drei oder auch mehr aufsteigenden Noten ist fürnehmlich acht zu geben, welche Noten durch halbe oder ganze Töne aufsteigen, item, wann es lange oder kurze Noten sind. Als ex. gr. in dem geraden Takt Ganze, Halbe, Viertel werden mehrenteils perfekt geschlagen, so durch die ganzen Töne gehen, wie zu sehen.

Doch sagt Nauss selbst (in der Vorrede), das Meiste habe er aus anderen berühmten Meistern zusammengetragen.

In den Choralbüchern von Müller, Bronner, Dretzel und König ist die Lehre vom Generalbaß naturgemäß nur für die Bedürfnisse der Choralbegleitung behandelt. So besonders bei Müller und Dretzel.[26])

Die Werke von Murschhauser und Spiess sind Kompositionslehren, die für die Generalbaßlehre als Ergänzung in Frage kommen. Spieß ist stark von Murschhauser abhängig, selbst im sprachlichen Ausdruck finden sich Uebereinstimmungen. — Mizler übt an Spiess' Traktat günstige Kritik.[27])

J. S. Bachs Lehre ist für seine Schüler bezw. für A. M. Bach bestimmt und entsprechend knapp gehalten. Doch fehlt es nicht an einer Anzahl Uebungsbeispielen. — Spitta weist nach,[28]) daß Bachs Lehre von Niedt beeinflußt ist. Zugleich wird dargetan, inwiefern Bach die Niedtsche Lehre umformend verbessert, indem er sie annimmt.

Ueber Barons Lehre urteilt Mattheson sehr ungünstig.[29]) Er verwahrt sich gegen die Behauptung, er habe keine Beweise dafür, daß Viadana der Erfinder des Generalbasses sei; auch ist er bemüht, das Ansehen der Laute gänzlich zu vernichten.[30]) — Barons Lehre ist dürftig. Sie ist von Heinichen und andererseits von Michael Praetorius beeinflußt, die auch zitiert werden.[31])

Die "Anführung" bezw. „Anleitung zum Generalbaß", für Anfänger des Klaviers bestimmt, (wie es im Titel heißt), schneidet in der Kritik schlecht ab. Adlung urteilt:[32]) „Für Frauenzimmer geschrieben und für jemand, der vom Spielen Profession macht, nicht hinlänglich". Vielleicht ist dieses Urteil von Mizler beeinflußt:[33]) „Es scheint, daß der Verfasser es ganz allein vor das Frauenzimmer geschrieben habe, welche mehrenteils zufrieden sind, wenn sie allenfalls eine leichte Arie mit dem allgemeinen Baß zu begleiten gelernt." Adlung weist außerdem auf Entlehnungen von Kellner hin. Die „Anführung" selbst verweist auf Niedt 1, Mattheson 4, Werckmeister 1, Prinz. a. O. und Heinichen.

Majers „Musiksaal" wird von Mattheson[34]) besprochen und günstig beurteilt. In der Lehre vom unbezifferten Generalbaß erinnert das Buch an Heinichen, ebenso in der Definition des Generalbasses.

Mizler[35]) weist nach, daß Burrigel Kellners „Unterricht kopiert hat. Diesen, sowie Heinichen und Mattheson empfiehlt Burrigel[36]) zu weitläufigerem Studium.

An außerdeutschen Autoren werden zitiert:
Dandrieu,[37])
Boyvin,[38])
St.-Lambert,[93])
Gasparini.[40]) [41])

Das Werk von Dandrieu war dem Verfasser nicht erreichbar. Dagegen sei auf gewisse Dinge in den Lehren von Gasparini, St.-Lambert und Boyvin hingewiesen, die nicht ohne Einfluß auf die deutsche Generalbaßlehre geblieben sind.

In diesem Sinne sind von besonderer Bedeutung in Gasparinis Lehrbuch (1708) die Kapitel 9—11.

Cap. IX: Delle false de i recitativi e del modo di far Acciaccatura.[42])

Cap. X: Del diminuire, abbellire o rifiorire gli accompagnamenti.

Cap. XI: Del diminuire o rifiorire il fondamento.

Aus diesen Kapiteln sei folgendes hervorgehoben: Die Hauptstimme soll nicht mitgespielt werden. — Nur einfache Bässe werden diminuiert (vgl.: „come stà"). — Wenn die Baßstimme Arpeggien bringt, so wird nur der eigentliche Baßton in der rechten Hand begleitet.[43]) — In Rezitativ werden die Konsonanzen arpeggiert, aber nicht über die ganze Dauer ihres eigentlichen Notenwertes festgehalten. — Die freie Anwendung der Diminutionen ist im Ritornell gestattet.

All diese Grundsätze finden sich bei Heinichen wieder. — Als Beispiel einer französischen Generalbaßlehre (vor Rameau!) sei das Inhaltsverzeichnis von St.-Lamberts Abhandlung mitgeteilt.

Chapt. 1: Définition de l'accompagnement;
„ 2: Des intervalles;
„ 3: De la pratique de l'accompagnement;
„ 4: Des tons, modes et de la tranposition;
„ 5: Du mouvement des mains;
„ 6: Du choix des accords;
„ 7: De la basse continue non chiffrée;
„ 8: Des licences;
„ 9: Du goût de l'accompagnement.

Sehr wichtig ist folgender Satz aus dem 9. Kapitel: So, wie in allem, was die Menschen sagen und tun, eine gewisse Art und Weise („tour") und ein gewisser Anstand („grace") anzutreffen ist, ohne den die besten Dinge oft nichts taugen, so gibt es auch in der Klavierbegleitung einen Geschmack und eine Manier, die nicht eben viel weniger notwendig ist, als der Wissensschatz über die „Begleitung selbst".

Man sieht, wie auch in Italien und Frankreich auf das manierliche Spiel großer Wert gelegt wird.

Boyvins „Principes de l'accompagnement" war dem Verfasser nicht zugänglich.[44]) — In dem „Traité abrégé" (von 1700) sind einige Sätze enthalten, deren Spuren sich bei deutschen Autoren wiederfinden. So heißt es:

„In der Orgel- und Klavierbegleitung, worin man nur das ausführen kann, was die Hand ihrem Umfang nach gestattet, ist man manchmal gezwungen, sich in der Stimmführung einiger Freiheiten zu bedienen, weil sich in gewissen Generalbässen Schwierigkeiten befinden, die es unmöglich machen, daß die Hand die Stimmen regelrecht führt, wie sie in einer Partitur geführt werden würden."[45])

Einen Ueberblick über die zeitliche Folge der Quellenwerke sowie über die Beziehungen zwischen ihnen möge das folgende Diagramm vermitteln. Nicht immer ist es so, daß der spätere Autor, der (in dem Diagramm) zu einem früheren in Beziehung gesetzt wird, dessen Lehre in allen oder vielen Punkten übernommen hat; jedoch sind in solchem Falle wichtige Berührungspunkte vorhanden. Auch kann nicht in allen Fällen (wohl allerdings in den meisten) mit Sicherheit angenommen werden, daß diejenigen Gedanken eines Schriftstellers, die sich bereits bei einem früheren finden, von diesem übernommen sind. Vielmehr ist es denkbar, daß verschiedene Schriftsteller unbeeinflußt von einander den gleichen Gedanken haben.

III.
Literaturverzeichnis.

A. Quellennachweise.

Johann Mattheson, Große Generalbaßschule, Hamburg 1731.

Jacob Adlung, Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit.[1]) Erfurt 1758.

Christoph Gottlieb Schröter, Deutliche Anweisung zum Generalbaß.[2]) Halberstadt 1772.

Johann Nikolaus Forkel, Allgemeine Literatur der Musik. Leipzig 1792.

Carl Ferdinand Becker, Systemat.-chronol. Darstellung der musikalischen Literatur, mit Nachtrag. 2 Bde., Leipzig 1836 und 1839.

François Josephe Fétis, Biographie universelle, 2. éd. Paris 1873.

(F. J. Fétis), Catalogue de la bibliothèque de F. J. Fétis, Brüssel 1877.

Robert Eitner, Quellenlexikon, Leipzig 1900.

(W. Wolffheim), Katalog der Musikbibliothek, 1. Teil, Berlin 1928.

B. Quellen.

(Chronologisch, doch sind mehrere Werke desselben Autors zusammengestellt. Die Werke des 17. Jahrhunderts sind angeführt, soweit sie von späteren Autoren erwähnt werden, die des 18. Jahrhunderts bis zum Todesjahre Matthesons (1674).)

Caspar Vincentius, Basis generalis ad organa musica accomodata,[3]) 1611.

Michael Praetorius, (1561—1621), Syntagma musicum, tom. 3, Wolfenbüttel 1619.[4]) [5])

Johann Staden, Kirchenmusik, 2. Teil.[4]) [6]) Nürnberg 1626.

Heinrich Albert, (1604—1651), Arien oder Melodien etlicher, teils geistlicher, teils weltlicher. . . . Lieder, 1. und 2. Teil. Königsberg 1638.[7])

Wolff Ebner, Eine kurze Instruktion und Anleitung zum Generalbaß,[8]) Frankfurt 1653.

Johann Crüger, Synopsis musica,[9]) 2. Aufl. Berlin 1654.

Werner Fabricius, (1633—1679), Geistliche Arien, Dialoge und Konzerte, Leipzig 1662.[10])

Daniel Speer, Grundrichtiger, kurz-, leicht- und nötiger Unterricht der musikalischen Kunst.[4]) Ulm 1687, 1697.

Kurzer, jedoch gründlicher Wegweiser, vermittels welches man . . . den Generalbaß erlernen kann,[11]) 1689, Augsburg 1692, 1693, 1695, 3. vermehrte Aufl. 1696, 98, 1700, 08, 18, . . . 53.

Johann Christoph Stierlein, Trifolium musicale, Stuttgart 1691.[12])

Wolffgang Caspar Printz, Des satyrischen Komponisten 2. Teil,[13]) Dresden und Leipzig 1696.

Andreas Werckmeister, (1645—1706), 1. Die notwendigsten Anmerkungen und Regeln, wie der bassus continuus oder Generalbaß wohl könne traktiert werden.[14]) 2. Aufl. Aschersleben 1698; 3. Aufl. 1715.

2. Harmonologia musica,[15]) Frankfurt und Leipzig 1702.

Friedrich Erhard Niedt, (1674—1717), 1. Musikalische Handleitung, 1. Teil: handelt vom Generalbaß, denselben schlecht weg zu spielen, Hamburg 1700, 1710.

2. Handleitung zur Variation, Hamburg 1706, 1721.[16])

Friedrich Erhard Niedt — Joh. Mattheson, Von der Variation des Generalbasses.[17]) Hamburg 1721.

Philipp Jacob Böddecker, Manuductio nova methodico-practica ad bassum generalem,[18]) Stuttgart 1701.

Johann Baptist Samber, 1. Manuductio ad organum,[19]) Salzburg 1704.

2. Continuatio ad manuductionem organicam, Salzburg 1707.

Johann Philipp Treiber, (1675—1723), Der akkurate Organist im Generalbaß.[20]) Jena 1704, 1716.

Justinus a Desponsatione, 1. Chirologia organico-musica, Nürnberg 1711.

2. Musikalische Arbeit und Kurzweil.[21]) Augsburg und Dillingen 1723.

Johann David Heinichen (1683—1729), 1. Neuerfundene und gründliche Anweisung, wie ein Musikliebender . . . . könne zu vollkommener Erlernung des Generalbasses . . . gelangen.[22]) Hamburg 1711.

2. Der Generalbaß in der Komposition.[23]) Dresden 1728.

Johann Mattheson (1681—1764), 1. Das neu eröffnete Orchester.[24]) Hamburg 1713.

2. Das beschützte Orchester,[25]) Hamburg 1717.

3. Das forschende Orchester,[26]) Hamburg 1721.

4. Exemplarische Organistenprobe,[27]) Hamburg 1719.

Johann Mattheson, 5. Große Generalbaßschule,[28]) Hamburg 1731, London 1734.

6. Kleine Generalbaßschule,[29]) Hamburg 1735.

7. Der vollkommene Kapellmeister,[30]) Hamburg 1739.

8. Philogogisches Tresespiel,[31]) Hamburg 1752.

Georg Bronner: Choralbuch nach dem Hamburgischen Kirchengesangbuch, Hamburg vor 1718.[32])

Matthäus Gugl, Fundamenta partiturae, Augsburg u. Innsbruck 1719, 27, 57, 77.

Johann Michael Müller, Neu aufgesetztes . . . Choralbuch,[33]) Frankfurt a. M. 1719.

Franz Xaver Murschhauser, Academia musico-poetica bipartita,[34]) Nürnberg 1721.

Johann Sebastian Bach, 1. Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach,[35]) 1725.

2. Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmig-Spielen des Generalbasses.[36]) 1738.

3. Violinsonate von T. Albinoni mit Generalbaß-Aussetzung von H. N. Gerber, korrigiert von J. S. Bach.[36])

4. Sonate C-dur für Flöte u. Continuo, (Menuetto).[37])

Ernst Gottlieb Baron, (1696—1760), Historisch-theoretische und praktische Untersuchung des Instruments der Laute.[38]) Nürnberg 1727.

Kurze Anführung zum Generalbaß.[39]) Leipzig 1728, 1733.

Kurze und gründliche Anleitung zum Generalbaß.[40]) Leipzig 1744, 1752.

Cornelius Heinrich Dretzel, (1698—1773), Des evangelischen Zions musikalische Harmonie.[41]) Nürnberg 1731.

Joseph Friedrich Bernhard Caspar Majer, Museum musicum theoretico-practicum,[42]) Nürnberg 1732, 1741.

David Kellner, Treulicher Unterricht im Generalbaß. Hamburg, 1. Aufl. 1732; 2. Aufl. 1737 mit Vorrede von Telemann; 3. Aufl. 1743 mit Vorrede von Daniel Solander; 4. Aufl. bis 8. Aufl. 1767, 1773, 1782, 1796. — Amsterdam 1741, Stockholm 1739.

Georg Philipp Telemann, 1) Singe-, Spiel- und Generalbaß-Uebungen.[43]) Hamburg 1735.

2) Musikalisches Lob Gottes, bestehend aus einem Jahrgang über die Evangelien, Hamburg 1744.[44])

Johann Georg Burrigel, Compendiose musikalische Maschine, Augsburg 1737.

Franz Anton Maichelbek, (1702—1750), Die auf dem Klaviere lehrende Cäcilia.[45]) Augsburg 1738.

Johann Balthasar König, Harmonischer Liederschatz oder allgemeines evangelisches Choralbuch.[46]) 1738.

Lorenz Mizler, (1711—1778), Anfangsgründe des Generalbasses,[47]) Leipzig 1739.

Johann Adolph Scheibe, Der kritische Musicus. 2. Teil, [48]) Hamburg 1740.

C. Voigt, Gespräch von der Musik zwischen einem Organisten und Adjuvanten,[49]) Erfurt 1742.

Leonhard Reinhard, Kurzer und deutlicher Unterricht von dem Generalbaß. Augsburg 1744, 50, 61.

Adolf Carl Kuntzen, (1720—1781), Unterricht im Generalbaß,[50]) Lübeck 1745.

Meinradus Spieß, (1693—1761), Tractatus musicus compositorio-practicus.[51]) Augsburg 1745.

Carl August Thielo, Tanker og regler fra grunden af om musiken,[52]) Kopenhagen 1746.

Georg Andreas Sorge, (1703—1778), 1. Vorgemach der musikalischen Komposition. 3 Teile.[53]) Lobenstein 1745, 1746, 1747.

2. Compendium harmonicum.[54]) Lobenstein 1760.

Georg Friedrich Lingke, Einige zum allgemeinen Nutzen deutlicher gemachte musikalische Erwägungs- und andere leichter eingerichtete Uebungswahrheiten.[55]) Leipzig 1750.

Johann Philipp Kirnberger (1721—1783), Gb.-Stimme z. d. Trio f. Flöte, Violine u. b. c. im Musikal. Opfer v. J. S. Bach.[56])

Georg Joachim Joseph Hahn, 1. Der wohlunterwiesene Generalbaßschüler. Augsburg 1751, 1768.

2. Klavierübung.[57]) Nürnberg.

Johann Xaver Nauss, Gründlicher Unterricht, den Generalbaß recht zu erlernen. Augsburg 1751, 1769.

Johann Joachim Quantz, (1697—1773), Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen.[58]) Berlin 1752 (auch französisch), Breslau 1780, 1789, Amsterdam 1754.

Friedrich Wilhelm Marpurg, (1718—1795), 1. Handbuch bei dem Generalbaß und der Komposition. In 3 Teilen, Berlin 1755—1758.

2. Anhang zum Handbuch bei dem Generalbaß und der Komposition. Berlin 1760.

3. Die Kunst, das Klavier zu spielen. 2. Teil.[59]) Berlin 1761.

Johann Friedrich Daube, Generalbaß in 3 Akkorden. Leipzig 1756.

Georg Christoph Weitzler, Kurzer Entwurf der Anfangsgründe, den Generalbaß auf dem Klavier nach Zahlen zu spielen.[60]) Königsberg 1756.

Jacob Adlung (1699—1762), Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit,[61]) Erfurt 1758, 2. Aufl. von Hiller, Dresden und Leipzig 1783.

Carl Philipp Emmanuel Bach; (1714—1788), Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen. 2. Teil, Berlin 1762, Leipzig 1780, 1787.[62])

Johann Franz Peter Deysinger, Compendium musicum oder Fundamenta partiturae.[63]) Augsburg 1763, 1788.

Johann Wilhelm Hertel, Gründliche Anweisung, wie man den Generalbaß recht traktieren soll (zwischen 1738 und 89).

Martin Bischofreiter, Michael Haydns Partiturfundament, hrsg. von M. B., Salzburg 1833.[64])

Anhang.

Michael Buliowski de Dulicz, Brevis de emendatione organi musici tractatio, Argentorati (Straßburg) 1680.[65])

Thomas Balthasar Janovka, Clavis ad thesaurum magnae artis musicae,[66]) Vetero-Pragae 1701.

Georg Muffat, Apparatus musico-organisticus,[67]) 1690.

Friedrich Erhard Niedt, Musikalisches ABC. Hamburg 1708.[68])

Johann Philipp Treiber, Sonderbare Invention, eine einzige Arie aus allen Tönen . . . zu komponieren,[69]) 1702.

Georg Falck d. Ae., Idea boni cantoris, Nürnberg 1688.[70])

Außerdeutsche Quellen.

a) Französische,

Charles Masson, Nouveau traité des règles pour la composition de la musique.[71]) 1649, 1699, 1700, Amsterdam 1738, „revu et corrigé".

Perrine, Table pour apprendre à toucher le luth sur . . . la basse continue, Ende des 17. Jhdts.[71a])

Michel de Saint-Lambert, 1. Traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instruments, Paris 1680. 2. Nouveau traité de l'accompagnement.[72]) Paris 1707.

Jacques Boyvin, 1. Principes de l'accompagnement pour l'orgue et le clavecin. 2. Traité abrégé de l'accompagnement. 1. édit. 1700, 2. éd. Paris 1705.[73])

François Campion, Traité d'accompagnement et de la composition,[74]) Amsterdam 1716.

Jean Philippe Rameau, (1683—1764), 1. Traité de l'harmonie, réduite à ses principes naturels,[75]) Paris 1722. 2. Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin ou pour l'orgue, Paris 1732. 3. Code de musique pratique,[76]) Paris 1760.

Etienne-Denis Delair, 1. Traité d'accompagnement pour le theorbe et le clavecin, 2. Nouveau Traité d'accompagnement, Paris 1723.

Jean François Dandrieu, Principes de l'accompangnement du clavecin.[72]) Paris 1727, 1777, vermehrte Ausgabe.

Laurent Gervais, Méthode pour l'accompagnement du clavecin, Paris 1733.

Michel Corrette, Le maître de clavecin pour l'accompagnement, Paris 1753.

Dubugrarre, Méthode plus courte et plus facile que l'ancienne pour l'accompagnement du clavecin, Paris 1754.

M. Morambert, (Marc-Antoine Laugier), Méthode raisonnée de l'accompagnement du clavecin, Paris 1756.

Charles François Clément, Essai sur l'accompagnement du clavecin, Nouvelle édit., revue, corrigée et considérablement augmentée, Paris 1759.

M. B., Organiste de la Metropole de Tours, Méthode ou principes pour enseigner et apprendre facilement l'accompagnement du clavecin ou l'harmonie,[77]) vor 1760.

Jean (Léonard?) Boutmy, Traité abrégé sur la basse continue, à la Haye 1760.

Jean le Rond d'Alembert, (1717—1783), Eléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau, éclaircis, dévoloppés et simplifiés,[78]) nouvelle édit. Lyon 1762.

Pierre Joseph Roussier, (1716—1790), Traité des accords, Paris 1764.

b) italienische.

Lodovicus Viadana, Opera omnia concentuum ecclesiasticorum,[79]) Venedig, 1602, 05, 12, Frankfurt a. M. 1620.

Agostino Agazzari, Del sonare sopra'l basso, Siena 1607, 1608, 1609, 1613,[80])

Galeazzo Sabbatini, Regola facile et breve per sonnar sopra il basso continuo, Venedig 1628.[81])

Lorenzo Penna, (1613—1693), Li primi albori musicali,[82]) 1672, 5. impr. Bologna 1696.

Francesco Gasparini, (1668—1727), L'armonico pratico al cimbalo,[83]) Venedig 1708, 1715, 4. impr. 1745.

Domenico Antonio Giordani, Regole generali per sonnare sopra la parte,[84])

Regole per accompagnar sopra la parte,[85])

Giovanni Francesco Beccatelli, Documenti e regole per imparare a suonare il basso continuo, vor 1735.

Giovanni Battista Martini, (1706—1784), Regole a gli organisti, 1757, 1840.

c) englische.

Godfrey Keller, A compleat method for attaining to play a thoroughbass,[86]) London 1707, 1721, 1731.

John Frederick Lampe, A plain and compendious method of teaching thourough-bass, London 1737.

Francesco Geminiani, 1. Rules for play in a true taste on the violin, German flute, violincello, harpsichord,[87]) vor 1742,[88])
2. A supplement to the guida harmonica, London nach 1742.
3. The art of accompaniament, London 1755.

Nicolo Pasquali, Thourough-bass made easy, Edinburgh 1750.

d) holländische.

Quirinus v. Blankenburg, Elementa musica of niew licht tot het welverstan van de musice en de bas-continuo,[89]) Gravenhage 1739.

Conrad Zumbach de Koesfeld, Institutiones musicae of korte onderwyzingen rakende de practyk van de musyk, Leyden 1743.

e) schwedische.

Tobias Westbladh, Specimen academicum de triade harmonica,[90]) Upsala 1727.

Ferdinand Zellbell, Institutiones bassi continui[91])

C. Kritiken.

Johann Mattheson, Critica musica, Hamburg 1722,[92])

Der neue . . . . Ephorus, Hamburg 1727.[93])

Niedersächsische Nachrichten von gelehrten Sachen auf das Jahr 1732, Hamburg.

Lorenz Mizler, Neueröffnete musikalische Bibliothek, 1.—3. Band. Leipzig, 1739, 40, 52,[94])

Johann Adolph Scheibe, Der kritische Musikus, 2. Teil,[95]), Hamburg 1740.

Friedrich Wilhelm Marpurg, Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik, 1., 2. u. 5. Band, Berlin 1754, 1756, 1760.[96])

Herrn G. A. Sorgens Anleitung zum Generalbaß. Mit Anmerkungen von F. W. Marpurg, Berlin 1760.[97])

Kritische Briefe über die Tonkunst. Berlin 1759/60.[98])

Friedrich Wilhelm Sonnenkalb, Unparteiische Gedanken über die richtige Denkungsart des Herrn Daube.[99])

Christoph Gottlieb Schröter, Deutliche Anweisung zum Generalbaß, Halberstadt 1772.

D. Moderne Literatur.

(alphabetisch).

Isabella Amster, Klavierübung. Originalbeiträge, herausgeg. im Auftrage einer klavierpädagogischen Arbeitsgemeinschaft; Heft 1: Georg Philipp Telemann, 7 mal 7 + 1 Menuett, Wolfenbüttel und Berlin 1930,[100])

F. Arnold, Mitteilungen im Bachjahrbuch 1909,[101]) Leipzig.

F. T. Arnold, The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as practised in the XVIIth and XVIIIth Centuries, London 1931.

Heinrich Bellermann, Robert Franz' Bearbeitungen älterer Tonwerke,[102])

Eugen Bieder, Ueber Fr. W. Marpurgs System der Harmonie, des Kontrapunkts u. d. Temperatur, Dissertation, Berlin 1923.

Richard Buchmayer, Cembalo oder Pianoforte?[103])

Wilhelm Buschkötter, Gehört das Accompagnement zum Vortrag musikalischer Werke des 17. u. 18. Jahrhunderts?[104])

Friedrich Chrysander, 1. Kritische Bemerkungen zu Mendelssohns Behandlung des Orgelparts,[105])

2. G. F. Händels Werke, Liefg. 30. Leipzig 1869, Vorrede.

Hugo Daffner, Ueber die Instrumentalpraxis im 18. Jahrhundert.[106])

Karl Gustav Fellerer, Das Partimentospiel, eine Aufgabe des Organisten im 18. Jahrhundert.[107])

Elisabeth Fischer-Krückeberg, Johann Crüger als Musiktheoretiker.[108])

Robert Franz, Gesammelte Schriften über die Wiederbelebung Bachscher und Händelscher Werke, Leipzig 1910.
Bearbeitungen älterer Vokalwerke von Robert Franz.[109])
Albert Hahn, „Johann Sebastian Bach" von Philipp Spitta.[110])
Salomon Jadassohn, Der Generalbaß. Eine Anleitung für die Ausführung der Continuostimme zu den Werken alter Meister. Leipzig 1901.
Emil Krause, 1. Einiges über die Neuausgabe der älteren Werke der Kammermusik, speziell derjenigen Händels,[111])
2. Die kunstgerechte Bearbeitung einer Komposition.[112])
Hermann Kretzschmar, Das Notenbuch der Zeumerin[113]) — Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik.[114])
Ludwig Landshoff, Ueber das vielstimmige Accompagnement.[115])
Hugo Leichtentritt, Chrysanders Bearbeitung des Händelschen Messias.[116])
Matthesoniana.[117])
Siegfried Ochs, Mehr Johann Sebastian Bach![118])
Karl Franz Pitsch, Generalbaßübungen und Generalbaßstimmen aus den Kantaten von Johann Sebastian Bach, Prag 1893.
Arthur Prüfer, Friedrich Chrysander und seine Händelreform [119])
Hugo Riemann, 1. Anleitung zum Generalbaß-Spielen, 6. Aufl., Berlin,[120])
2. Musiklexikon, 11. Aufl., Berlin 1929,
3. Geschichte der Musiktheorie, 2. Aufl., Leipzig 1921.
Curt Sachs, Reallexikon der Musikinstrumente, Berlin 1913.
Julius Schaeffer, 1. Friedrich Chrysanders Klavierauszüge,[121])
2. Philipp Spitta und sein Schlußwort in Sachen des Accompagnements.[122])
Heinrich Schenker, Neue musikalische Theorien und Phantasien. 2. Bd., 1. Halbband, Stuttgart u. Berlin 1910.[123])
Arnold Schering, 1. Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters,[124])
2. Aufführungspraxis alter Musik. Leipzig 1931.[125])
Heinrich Schmidt, Johann Mattheson, ein Förderer deutscher Tonkunst, im Lichte seiner Werke, Leipzig 1893.[126])
Eugen Schmitz, Harmonielehre als Theorie, Aesthetik und Geschichte der musikalischen Harmonik, Kempten und München 1911.
Max Schneider, 1. Die Begleitung des Seccorezitativs um 1750,[127])
2. Bearbeitung Bachscher Kantaten,[128])
3. Der Generalbaß Johann Sebastian Bachs,[129])
4. Die Anfänge des Basso continuo und seiner Bezifferung, Leipzig 1918.
Johann Schreyer, Mitteilungen im Bachjahrbuch 1909.[130])
Max Seiffert, 1. Cembalo oder moderner Flügel?[131])
2. Praktische Bearbeitungen Bachscher Kompositionen.[132])

Philipp Spitta, 1. Ueber das Accompagnement in den Kompositionen Johann Sebastian Bachs,[133])
2. Schlußwort über das Accompagnement und die Ansichten J. Schäffers,[134])
3. Der Traktat Johann Sebastian Bachs über den Generalbaß und Niedts „Musikalische Handleitung",[135])
4. Johann Sebastian Bach, 2. Band, Leipzig 1880.

Ernst Stilz, Ueber harmonische Ausfüllung in der Klaviermusik des Rokoko,[136])

M. Violin, Ueber das sogen. Continuo, Wien 1911.

Wilhelm Voigt, Erfahrungen und Ratschläge bezüglich der Aufführung Bachscher Kirchenkantaten,[137])

Otto Vrieslander, 1. Carl Philipp Emanuel Bach, Lieder und Gesänge. Eingeleitet und herausgegeben von O. V.,[138]) München 1922,
2. Philipp Emanuel Bach als Theoretiker,[139])

Rudolf Louis und Ludwig Thuille: Harmonielehre, 9. Aufl., Stuttgart, ohne Jahr.[140])

Johannes Wolf: Handbuch der Notationskunde. 2. Tl. Leipzig 1919.[141])

Anmerkungen.

Einleitung.

[1]) Vgl. Marpurg, Beiträge, Bd. 3, 3. Stück, Nr. 5/6, S. 224: Oefters wird . . . was eigentlich zur Praxis dient, mit demjenigen, das in die Theorie und in die Komposition läuft, vermischt angetroffen. (Christian Halter).

[2]) Vgl. die Analyse der Scarlatti-Kantate, 4.

[3]) Heinichen 2, I, 1, § 3.

[4]) Werckmeister 2, § 117 und ähnlich 1, § 65.

[5]) Mattheson 5, Vorbereitung, Kap. 10.

[6]) Mattheson 6, unterste Klasse, 2. Anzeige.

[7]) J. S. Bach 2, Kap. 2: Von der Definition.

[8]) Vgl. auch Mattheson 7, II, 2, § 32.

[9]) Vgl. klangvolle Titel wie „Einige zum allgemeinen Nutzen deutlicher gemachte musikalische Erwägungs- und andere leichter eingerichtete Uebungswahrheiten" von Lingke und „Compendiose musikalische Maschine, bestehend aus einem großen dreifachen Circul und zwei Generaltabellen" von Burrigel.

[10]) J. S. Bach 2.

[11]) Werckmeister 1, Sorge 2.

[12]) Mattheson 5. — Kellner a. a. O.

[13]) Ph. E. Bach, a. O.

[14]) a. a. O.

[15]) a. a. O. 1687.

[16]) Harmonologia § 11 (1702).

[17]) Ueber die Anfänge des Basso continuo und seiner Bezifferung unterrichtet Max Schneiders gleichnamiges Buch.

[18]) Mattheson 5, 2. Kl. 1. Pbstk.

[19]) In diesem Zusammenhang sei auf die Ausführungen S. 2, 3. Abs. hingewiesen.

[20]) So Heinichen und Niedt; siehe u. S. 57, Anm. 8 u. S. 63, Anm. 22.

[21]) Auf die außerdeutschen Lehrbücher kann nur gelegentlich Bezug genommen werden.

[22]) Matth. 5, Okl. 7. Pst., Matth. 6, UKl. 4. Aufg.

[23]) Heinichen 2, I, 3, § 41.

[24]) Ram. I S. 381: La basse fondamentale est inutile à la pratique et même les accords ne sont pas arrangés selon les règles par rapport à cette basse, ils le sont seulement par rapport à la basse continue.

[25]) Vgl. Mattheson 1, III, 3, S. 263: „die säuselnde und lispelnde Harmonie des Clavicymbalo".

I. Systematischer Teil.

1. Kapitel: Die Generalbaßschrift.

[1]) Näheres siehe Werckmeister 1, § 1, 8—19. W. 2, § 17—21. 23. 26, 27. Niedt 1, Kap. 5. 6.; Böddecker, a. a. O. Vorr. III. Samber 1, 4. Kap. Treiber, a. a. O. S. 4 ff., 10. Justin 1, Reg. Gugl, a a. O. Kap. 4—14, J. S. Bach 1, B. 2. „Anf." 2. Kap., 12, 14, 19—24, Majer a. a. O. §§ 14—22; Maichelbek, a. a. O. 2. Tl. Kap. 1—10; Mizler, a. a. O. § 218, S. 126 ff.; Kuntzen, a. a. O. Allg. Tl.; Murschhauser, 3. Trakt. Spieß, Kap. 18; Sorge 1, I.

[2]) Mattheson 6, S. 136 (v. Schröter, a. a. O. Vorbericht, wegen ihres großen Umfangs (70 Signaturen) hervorgehoben). Weitere Tabellen bringen Heinichen 2, Kellner, Reinhard, Dretzel u. Telemann 2 (Telemann ist bestrebt, die Ziffern nicht unnötig zu häufen, selbstverständliche Akkorde nicht eigens anzugeben).

[3]) Wie unklar und mißverständlich noch die Intervallbezeichnung Werckmeisters war, zeigt seine Tabelle in den „Anmerkungen". Siehe N.-A. Nr. 2.

[4]) Matth. 6, 2. Kap. 4. Nachricht; Heinichen 2, I. 1. § 36; Kellner, 2. Kpt.

[5]) Matth. 6, Okl. 4. Aufg. § 5.

[6]) Mizler, a. a. O. § 219.

[7]) Vgl. Anm. 6. Dagegen setzt Werckm. 2, § 26: 6♭ und ♭6 gleich, empfiehlt jedoch der Deutlichkeit wegen 6♭. Ebenso 6 statt 6. Nach Deysinger (1763) ist diese Unterscheidung „in der Setzkunst noch wenig observiert worden".

[8]) Sorge 1, II, 8.

[9]) Hahn 1, 12. Kapitel; Matth. 6, Oberklasse, 4. Aufg. für F-Dur (Gemeint ist jedenfalls die Sext des-h), anders Heinichen und Sorge (1 II 7 § 6).

[10]) Stierlein, 1691, (a. a. O. Kap. 7): zu drei übereinanderstehenden Zahlen gehört nichts anderes.

[11]) Mattheson 6, höh. Klasse, 5. Aufg.

[12]) Dieser Satz wird nicht allgemein anerkannt. Vgl. Heinichen 2, I 3, § 39.

[13]) Nach Telemann, 1, Nr. 14 kann in $\frac{4}{7}{}^{2}$ die Quinte einbezogen werden.

[14]) Kellner, 2. Kap. Vgl. auch Burrigel.

[15]) Wie Werckmeister will.

[16]) Mattheson 6, Oberkl., 4. Aufg.

[17]) Niedt 1, Kap. 8. Justinus 1 .— Diese Regel ist nur zu verstehen, wenn Tonarten, wie cis und fis nicht in Uebung sind, jedoch bringt Mattheson 5, Mkl., 14. und 20. Pst. dis-Moll und Fis-Dur. Im Gegensatz dazu steht Matth. 7, Vorr. 4, S. 15.

[18]) Werckmeister 1, § 40.

[19]) Treiber, a. a. O. S. 10.

[20]) Gugl, a. a. O. S. 19; vgl. auch Telemann 1, Nr. 16.

[21]) Cf. Kellner a. a. O., 2. Kptl. — Ueberhaupt stimmt manchmal die Hauptvorzeichnung nicht. (Erinnerung an die Kirchentöne.) Cf. Heinichen 2, I, 3, § 6.

[22]) Mattheson 5, II, 19; vgl. auch Sorge 1, III, Kap. 8, § 1.

[23]) Die Vertreter des Durdreiklangs haben das Argument für sich, daß ein Mollakkord am Schluß im Widerstreit mit der Obertonreihe steht. Daube (1756) sucht die Ursache davon, daß Mollstücke in Dur schließen, „in der Metaphysik" (a. a. O. S. 85). Für ihn ist der Durschluß eine Ausnahme. Für Moll entscheiden sich Müller (a. a. O. Vorb.), Kellner (a. a. O. Kap. 6) und Voigt. Für Dur: Gugl (a. a. O. S. 19), Niedt 1 Kap .8.

[24]) Vgl. J. S. Bachs Werke, 2. Jg., Leipz. 1852, Kantate „Meine Seufzer", Arie „Aechzen", Takt 25 mit M. Hauptmanns Erläuterungen „Zum Inhalt".

[25]) Kellner, a. a. O., 2. Kap.

[26]) Vgl. Tabelle.

[27]) Vgl. Werckmeister 1, § 8 (Baßvorhalt vor dem Sextakkord). ^{8}

[28]) Oder $^{5}_{2}$, wie unter 2) („Anführung", 2. Kp. XII.)).

[29]) So auch Murschhauser, a. a. O. 3. Trakt. Vgl. auch Heinichen 2, II, 3 über das unbezifferte Rezitativ, wo die Auswahl der Akkorde nach derselben Ueberlegung getroffen wird.

[30]) Vgl. Printz, a. a. O. Kap. 21, § 19 u. Mattheson, Crit. mus. S. 49, Anm.

[31]) Majer, a. a. O. P II, C II, S II, II § 14.

[32]) Treiber, a. a. O. S. 8.

[33]) Lingke, a. a. O. S. 26.

[34]) Ein anderes vereinfachtes System (praktisch durchgeführt bei Telemann 2) ist folgendes:

$\frac{4}{5}=8$	$\frac{4}{4}=6$	$\frac{\not4}{4}=\not6$
4	2	$\not2$

[35]) Vgl. Telemann 1, Nr. 2, 6: „So oft der Baß nach einer ^{6} einen halben oder ganzen Ton herunter in einen Akkord sich bewegt, kann man allemal zu solcher ^{6} noch die Quart nebst der Terz mitnehmen". Ebenso wenn der Baß stufenweise aufwärts in eine neue ^{6} geht. Vgl. ferner Kuntzen, a. a. O. Regeln des Akk. 8; Werckmeister 1, § 15 und Heinichen 2, I, 3, § 7, der auch statt der Folge $I^{6} - V^{7}$ in Moll $II\ ^{4}_{3} - V^{7}$ für statthaft erklärt. — Kellner a. a. O. (1737) Kap. 3: Eine ^{6} bei der 2. Stufe der Tonleiter bedeutet $^{4}_{3}$.

[36]) Telemann 1, Nr. 11. Voraussetzung ist hier, daß der Baß steigt. Darin liegt das Verbot der Quintparallelenfolge vermindert-rein abwärts; diese Folge würde sich nämlich ergeben, falls der Baß nicht aufwärts, sondern abwärts geführt wäre.

[37]) So Kuntzen (a. a. O., Regeln des Akkomp.).

[38]) Nach Telemanns Vorgang (vgl. Sorge 1, II Abt. 7). Cf. N.-A. Nr. 19.

[39]) In den Choralbüchern von Müller und Dretzel. Anders im Choralbuch von König.

[40]) Heinichen 2, I, 3, § 39. Werckmeister 1, § 10; die Notenbeispiele widersprechen jedoch.

[41]) Heinichen 2, I, 3, § 41.

[42]) Bei Heinichen 2, I, 3, § 46. Nach Schröter, a. a. O. hat dieser „Satz der kl. None Aufsehen erregt".

[43]) Mattheson 6, Oberklasse, 1. Aufgabe.

[44]) Matthes. 6, Oberklasse, 2. Aufg.

[45]) Matthes. 6, Aufst. Kl. 2. Nachr. § 6; Matthes. 5, 3. Kl., 19. Probestück. Sorge 1, III, Kap. 8, § 1.

[46]) Telemann 1, Nr. 14. Vgl. auch Kuntzen a. a. O. Allgem. Teil.

[47]) Telemann 2.

[48]) Matth. 5, II, 5.

[49]) Matth. 5, II. Kl., 8. Probstück, § 4.

[50]) Telemann, 1, Nr. 14.

[51]) Sorge 1, II, 8.

[52]) Samber 1, 5. Kap.

[53]) Samber 2, S. 10.

[54]) Da Samber die Signaturen grundsätzlich in der kürzesten Entfernung gegriffen haben will, bedeutet dies, daß das kleinere Intervall über das größere zu liegen kommt.

[55]) Samber 2, S. 10. — Nach Maichelbek (a. a. O. Kap. 10) bedeutet >, daß ein Quintintervall in die Terz übergeht.

[56]) Vgl. Sambers ∨. Gugl a. a. O. S. 5.

[57]) Vgl. Sambers ∿. — Gugl a. a. O. S. 5. — Bei König bedeuten Querstriche über den Baßnoten, daß die angeschlagene Harmonie liegen bleibt. (Auch nach einer Pause: daß der Griff vor der Pause zu wiederholen ist.).

[58]) Gugl, a. a. O. S. 5.

[59]) Kuntzen a. a. O. Allgemeiner Teil.

[60]) Kuntzen a. a. O. Allgemeiner Teil.

[61]) In der Praxis hat man von diesen zahlreichen Zeichen nur wenig Gebrauch gemacht. Die Ziffern nehmen den weitaus größten Teil der Gb.-Schrift ein.

[62]) Eine eingehende Untersuchung aller möglichen Fälle findet sich bei Heinichen 2, I, 4 (51 Paragraphen). Vgl. ferner Matth. 5, 2. Kl. 1. Probstk. (über den $\frac{6}{5}$-Akk.), Werckm. 1 § 54, „Anleitung", 5. Kap. XIX, Spieß, Kap. 16, § 11; Baron, 2. Teil. Kap. 6. Treiber, a. a. O. S. 15/16. — Justin. — Matth. 5, II, 17.

[63]) Heinichen 2, I, 4.

[64]) Heinichen 2, I, 4, § 7. — Wenn sie aber in lauter Sprüngen stehen, haben sie eigenen Akkord. Spieß, a. a. O. 16. Kp., § 1.

[65]) Kuntzen: a. a. O., Ueber den springenden Transitus; auch R. d. A., 8.

[66]) Kuntzen. Heinichen 2, I, 4, § 9.

[67]) Sorge 1, II, 10. Spieß a. a. O. Kap. 16, § 11. Vgl. auch Heinichen 2, I, 4, § 53. Matth. 5, 2. Kl. 23. Pst. Matth. 7, III, 10, § 9.

[68]) Mattheson 5, 2. Kl. 9. Probstück. Besonders wichtig Niedt (Handleitung II, 2. Kap.: Von der Veränderung od. Variation der Noten im Generalbaß besonders, Kap. 3 § 6.).

[69]) Niedt 3, 4. Kap. § 3. — Vgl. ferner Kuntzen, a. a. O. Regeln des Akkomp. 7: Man kann Terz- und Sextschritte des Basses ausfüllen. — Aufschlußreich ist auch Bronners Choralbuch mit doppeltem Baß, dem schlichten und dem „obligaten", bewegten Baß.

[70]) Matth. 5, 2. Kl. 8. Pst. § 4.

[71]) Bei Matth. 5, 2. Kl., 16. Probstk. nimmt die rechte Hand während einer Pause des Basses dasjenige, was der Baß später bringt, vorweg. (Näheres über Imitation siehe S. 24).

[72]) Telemann 1, Nr. 28.

[73]) Heinichen 2, I, 2, § 14.

[74]) Niedt, Handleitung II, 6, § 8.

[75]) Thielo, a. a. O. 7. Kap. 4, 5.

[76]) Eine andere Lösung aus dieser Situation ist die, daß man bei passender Gelegenheit (wenn die Dissonanzen aufgelöst sind) mit der rechten Hand in die Höhe geht (Kuntzen, a. a. O. R. d. A. 2). Oder man geht mit einem vollstimmigen Griff in die Höhe und dann mit der früheren Stimmenzahl wieder weiter, indem man die untere (n) Stimme (n) abstößt (Heinichen 2, I, 3, § 51).

[77]) Heinichen 2, I, 2, § 14, vgl. auch Kellner, a. a. O. Kap .1. Thielo, a. a. O. 7. Kap. 9. Verdoppelung ist notwendig in vielstimmigen Kompositionen. (Matth. 5, 2. Kap., 3. Pst.).

[78]) Hier hebt man die Akkorde manchmal vorzeitig auf. (Kellner a. a. O. 1. Kap.).

[79]) Baron, 2. Tl., 6. Kap. Heinichen 2, I, 4, § 9.

[80]) Heinichen 2, I, 4. Zusatz 8. I, 6, § 39.

[81]) Kuntzen, a. a. O. R. d. A. 4.

[82]) Telemann 1, Nr. 14.

[83]) Kellner, a. a O. Kap. 2 u. 6.

[84]) Telemann 1 Nr. 2.

[85]) Telemann 1, Nr. 27. Ebenso Kuntzen, a. a. O., allg. Tl. — Mattheson 5, 2. Kl., 5. Probstück, warnt jedoch vor unnötigem Gebrauch der Dominantseptime.

[86]) Niedt, Handleitung 1, Kap. 6.

[87]) Maichelbek, Kap. 10.

[88]) Mattheson 5, 3. Kl. 20. Probstück. Aehnlich Telemann 1. Nr. 15.

[89]) Werckmeister 2, § 119.

[90]) Kuntzen, a. a. O., R. d. A.

[91]) So im Alla-breve (Mattheson 5, 2. Kl., 15. u. 24. Pst.).

[92]) Weitzler (1756) a. a. O. § 35. — Ebenfalls ablehnend: Werckmeister 1, § 53, W. 2, § 120—122. Boeddecker, a. a. O., Vorrede III (Polemik gegen die Oktavregeln). Samber 1, 12. Kap., S. 133 f. Er stellt Grundsätze für unbezifferte Bässe auf, sagt aber selbst, daß die Komponisten im Orgelbaß die Intervalle nach Gefallen und Belieben setzen. Heinichen 2, II, 2. Kap. (Man muß

sich nach der Partitur oder nach wenigstens einer Stimme richten). Telemann, 1, Nr. 42—47. Er gibt zwar Anweisungen über unbezifferte Bässe, die beste Regel dafür aber sei: „Man höre!" — Maichelbek, a. a. O. Kap. 11: „Wegen vielfältiger Inventionen der Komponisten können keine Regeln positive gesetzt werden." Das ist der entscheidende Satz. Dann heißt es weiter: „Jedoch wollen wir tun, was möglich, damit dem Lernenden einige Skrupel genommen werden." — Mattheson 1, P. I, 2. Kap.: Alle General- und Spezialregeln (diese Ausdrucksweise weist auf Heinichens Lehre hin) über unbezifferte Bässe halten nicht Stich. Am besten spielt man Generalbaß aus der Partitur. — Phil. Eman. Bach a. a. O. 1. Kap., § 1: Alle möglichen Regeln über unbezifferte Bässe langen nicht zu und sind oft falsch. — Sorge, 1, III, Kap. 23, § 2: Alle Regeln, die davon gegeben werden können, langen nicht zu. — Werckmeister 2, §§ 120—122.

[93]) So Mitzler, a. a. O. § 220. Ferner sprechen sich für das Spielen nach unbezifferten Bässen aus: Gugl (a. a. O. Kap. 15—32 (!)). Doch hält er die Regeln nicht für alle Fälle für verbindlich. — Majer, a. a. O. § 26. — Kellner a. a. O. Kap. 3, 4. — Hahn 1, Kap. 16, — Lingke, a. a. O. S. 22 f. — „Anleitung" 4. Kap.

[94]) Lingke strebt die Wiederbelebung der Kirchentonarten an, indem er sie als Nebenleitern auf der zweiten bis siebten Stufe in Dur ansetzt, und gibt dafür Oktavregeln, die mit Einführung der Vorzeichnungen auch für Dur und Moll gelten können.

[95]) Vgl. Heinichen 2, II, 2, § 10, Regeln 1—8, II, 4, 6. Heinichen denkt dabei besonders an den Fall, daß die Konzert-Stimme, die der Begleiter ja vor sich haben soll, pausiert. Dann soll man auf dissonierende Akkorde verzichten, § 3. — Siehe N.-A. Nr. 15. Die Fälle a—s sind so zu verstehen, daß der Akkord zum ersten Baßton bekannt ist. Dann hat der zweite Baßton den angegebenen Akkord zu erhalten. Für das Rezitativ beanspruchen diese Regeln aber keine Geltung (II, 3). Man sieht, daß die Fälle zum Teil nicht zwingend sind. Wenn Heinichen auch gewiß die Kompositionsart seiner Zeit genau kennt, so könnte doch z. B. an zweiter Stelle bei g. ein F-Dur-Akkord, bei o. ein a-moll-Akkord, bei q. ein Dominant-Akkord folgen. — Eine dritte, vermittelnde Ansicht geht dahin, daß zwar nicht alle Bässe, aber leichtere doch wohl unbeziffert richtig behandelt werden können (Voigt, a. a. O. S. 112—114). Einige wenige Bemerkungen zu unbezifferten Bässen macht Sorge (1, II., Kap. 8—10).

[96]) Heinichen 2, II, 2, § 11, 4, wo er das Verbot falsch begründet. — Vgl. Anm. 97, „Anführung" 4. Kap., XX.

[97]) Kuntzen nennt diese Verbindung „ebensowenig wohlklingend als recht". Jeder Dreiklang bedeutete eine Tonart, sodaß zwei Tonarten innerhalb einer dritten auftreten würden.

[98]) Daube (1756) a. a. O. S. 13 will auch die reine V nicht gelten lassen, sondern V^7 dafür einsetzen. Ueberhaupt soll nur die 1. Stufe einen Dreiklang erhalten, alle anderen Stufen Sextakkorde bezw. Septimenakkorde oder deren Umkehrungen.

[99]) Matth. 5, 2. Kl., 5. Probstück.
[100]) Heinichen 2, II, 2, § 15, 2. — „Anl." 4. Kp.
[101]) Ueber die Begleitung des unbezifferten Rezitativs s. S. 28.

2. Kapitel: Satzlehre.

[1]) Heinichen, 2, I, 2; Telemann 1, Nr. 1; „Anführung" 5, Kpt., XVII; Werckmeister 1, § 40; Werckmeister 2, § 83; Reinhard a. a. O., Thielo, a. a. O. („einige Fehler").
[2]) „Anführung" 2. Kpt., XVIII, XXII; Justinus a. D., a. a. O. „Reguln".
[3]) Heinichen 2, I, 2; Werckmeister 1, § 6 mit Hinweis auf die Obertonreihe.
[4]) „Anführung" 2. Kap.; Heinichen 2, I, 2.
[5]) Heinichen 2, I, 2. § 1 („Trias harmonica aucta").
[6]) Kellner (a. a. O. 6. Kap.) behauptet sogar, daß die Quinte mehr verdoppelt werde als die Oktave, während Werckmeister (W. 1 §6) Quint- und Terzverdoppelungen als „extraordinar Satz" bezeichnet.
[7]) Vgl. Werckmeisters Hinweis auf die Obertonreihe (W. 1, § 6).
[8]) Vgl. J. S. Bach 1, wo eindringlich davor gewarnt wird („ja nicht", „Uebellaut"). Auch nach Niedt 1 ist Baßtonverdopplung im Sextakkord schlechthin verboten. Nach Niedt 2, 9. Kap. dagegen ist sie nicht unbedingt verboten (Niedt hat also seine Meinung korrigiert); unter die erlaubten Fälle hat man die subdominantischen Mollakkorde der 2. Stufe zu rechnen. — Nach Telemann 1, Nr. 1 hat man im Sextakkord am besten Terz oder Sext zu verdoppeln. Wenn man aber den Baßton verdoppeln will, (was zur Vermeidung fehlerhafter Parallelen dienen kann), dann möglichst in tiefer oder Mittellage, nicht oben (Telemann 1, Nr. 2). — Nach Kellner, a. a. O. Kap. 6 wird die Oktave in $\frac{5}{3}$ mehr verdoppelt als die Terz, die kleine Terz mehr als die große (vgl. J. S. Bachs Lehre), jedoch wird die natürliche große Terz „heute mehr verdoppelt als früher". Im Sextakkord soll man die andern Töne eher verdoppeln als den Baßton. — Nach Majer, a. a. O. 2. Teil, 2. Kap., 2. Abschn., II, § 21 gehört zu ^{6} schlechthin: Terz und Oktave (!). — Nach Mizler a. a. O., 10, kann in der ersten Umkehrung des Dreiklangs der I., IV. und V. Stufe die Sext (= Grundton) verdoppelt werden. (vgl. Anmerkung 10). — Heinichen gibt — entgegen seiner Hauptregel — selbst zu, daß man im Sextakkord auch Terz oder Sext verdoppeln kann, und zwar bei Gegenbewegung (Heinichen 2, I, 2, § 3). Vgl. auch Werckmeister 1, § 16. Nach Werckmeister 2, § 24 dient Baßtonverdoppelung des Sextakkordes zum Ausdruck eines traurigen Affektes! — Heinichen will die Möglichkeit der Terzverdoppelung (bei $\frac{5}{3}$) davon abhängig machen, ob die Terz leitereigen ist. In diesem Fall soll die Verdoppelung gestattet sein, auch Verdoppelung des Leittons, sogar im 3-stimmigen Satz. (Eine kühne Behauptung, da man im 3-stimmigen Satz auf ungezwungene Weise

nicht zu dieser Verdoppelung gelangen kann!) Dagegen soll der Leitton in Moll nicht verdoppelt werden dürfen, weil er nicht der Vorzeichnung entspricht (§ 4). Im § 6 gibt Heinichen über die Verdoppelung leiterfremder Töne drei Regeln, die sich in dem Grundsatz vereinigen lassen, daß die Verdoppelung nur statthaft ist, wenn die betreffenden Töne nicht Terz eines Akkordes sind. Dieser Grundsatz ist aber bereits im § 4 ausgesprochen. — Aeußerst unklar ist auch Sorges Lehre (Sorge 1, II, 7. u. 8. Kap.), doch weist er mit Recht darauf hin, daß in einem Sextakkord, der von $^{6}_{4}$- oder $^{3}_{5}$-Akkorden derselben Stufe umgeben ist, der (in einer anderen Stimme also bereits vorhandene) Baßton verdoppelt sein dürfe. Vgl. hiermit übereinstimmend auch J. S. Bachs Auffassung. N.-A. Nr. 17. — Nach Kuntzen, a. a. O. Allg. Tl., kann Baßton, Terz oder Sext verdoppelt werden. Vgl. auch Mattheson 6, 2. Kl. 4. Aufg.

[9]) Telemann 1, Nr. 4.

[10]) Mizler, a. a. O.: Auf der 3., 6. und 7. Stufe können Terz (und Sext) verdoppelt werden.

[11]) „Chordae elegantiores". Vgl. Mattheson 5, Vorb.; Kellner, a. a. O. Kap. 4; Burrigel a. a. O.

[12]) Heinichen 2, I, 3, § 6. Vgl. auch Kellner, a. a. O. Kap. 6: Die Akzidentaltöne werden weniger verdoppelt als die Naturaltöne. Ferner Sorge 1, II, Kap. 8.

[13]) Heinichen 2, I, 3, § 11.

[14]) Die klarste Vorstellung zeigen Mizler und Bach.

[15]) Kellner, a. a. O. Kap. 6.

[16]) Vgl. Mattheson 7, S. 295, § 45: „Mir sind Sätze von großen Meistern bekannt, die es mit dem Querstande noch härter treiben als wie im folgenden Beispiel. (Siehe N.-A. Nr. 21). Sie sind, wo nicht erbärmlich schön, wenigstens an Vermessenheit vortrefflich genug." — Das Beispiel zeigt gleichzeitig Oktavparallelen, die durch Verzögerung in der Oberstimme gemildert werden: es''—d'' e'—d'.

[17]) Kellner, a. a. O. Kap. 6.

[18]) Sorge 1, II, 7. Kap. § 4. — Auch Samber 1, 3. Kap. weist auf die Ungenauigkeit des temperierten Systems hin („soni ficti"), vgl. auch Quantz, a. a. O. XVII, 6, § 20 und Boyvin 2, 1. Kap.

[19]) Heinichen 2, I, 1, § 5 ff. und I, 3, § 69 nebst Supplement (Benutzung der verminderten Terz im Zusammenklang). Telemann 1, Nr. 19 für übermäßige Schritte.

[20]) Mizler, a. a. O. § 195: „Parallele kleine Sexten klingen nicht allzu wohl, weil sie eine Aehnlichkeit mit den Oktaven haben" — eine mangelhafte Begründung! Auf dieses Verbot Mizlers verweist auch Adlung, a. a. O. § 381, 3), ohne es anzuerkennen. Ebenso Mattheson 7, Vorrede V.

[21]) Sorge 1, II, 13. Sorge will auch die Quartparallelen zwischen Ober- und Mittelstimme bei Sextakkordfolgen vermieden und diese zweistimmig genommen haben.

[22]) Lingke, a. a. O. S. 52/53.

[23]) „Anführung", 5. Kap. IX. Werckmeister 1, § 40. Maichelbek, a. a. O. Kap. 5 mit dem Hinweis: „Die Oktav quintisiert." (Vgl. dazu Mizler in Anmerkg. 20). — Thielo a .a. O., einige Fehler.

[24]) Heinichen 2, I, 3, § 4.

[25]) Murschhauser, a. a. O. 3. Traktat.

[26]) Kellner, a. a. O. 6. Kap. Vgl. auch Lingke, a. a. O. S. 52, wonach verdeckte Oktavparallelen nicht verboten sind.

[27]) Telemann 1, Nr. 17.

[28]) Mattheson 7, III, 3, § 24, 29—34, 36. Thielo, a. a. O. S. 42/43 begründet das Verbot mit der Uebersättigung des Ohres durch vollkommene Konsonanzen; — von denen man demnach nur eine auf einmal vertragen kann. — Weitere Begründungen des Quint- (und Oktav-) parallelen Verbotes bei Mattheson 3, S. 366 ff. Siehe auch Delair 2, S. 45.

[29]) Burrigel, a. a. O. Telemann 1, Nr. 16. Kuntzen a. a. O. Allg. Teil. Vgl. auch Samber 1. — Murschhauser, a. a. O. 3. Trakt. hält jedoch auch in diesem Fall an dem Verbot fest. Dem Umstande, daß in der Praxis die Folge r—v vorkommt, begegnet er mit dem Bemerken, daß die Komponisten die verminderte Quinte nicht als Quinte ansähen. (!)

[30]) Sorge 1, II.

[31]) Besonders dann, wenn die Oberstimme um eine kleine Terz, die Unterstimme um eine große Terz steigt. (Kellner, a. a. O., 6. Kap.). Also innerhalb eines kleinen Dur-Septimen-Akkordes (V^7).

[32]) Vgl. Anm. 31. — Ueberhaupt dürfte eine Quintparallele aus den Tönen eines und desselben Septimenakkordes noch am ehesten zulässig sein.

[33]) Wegen Unterdrückung der Leittontendenz. — Telemann 1, Nr. 25, der also hier seine in Nr. 16 gegebene Erlaubnis einschränkt.

[34]) Justinus a. D. 1.

[35]) Heinichen 2, II, 1, § 83.

[36]) Lingke, a. a. O. S. 56. — Es handelt sich hier um Quintparallelen, bei denen b e i d e Stimmen sich um eine k l e i n e Sekunde bewegen.

[37]) Kellner, a. a. O. Kap. 6. Telemann 1, Nr. 4. Mattheson 7, III, 3, § 15—18.

[38]) Samber 1.

[39]) Treiber, a. a. O. S. 6.

[40]) Heinichen 2, I, 2, § 1.

[41]) Lingke, a. a. O. S. 52.

[42]) Sorge 1, II.

[43]) Sorge 1, II, 13. Dort heißt es: „Man hüte sich sehr, daß die obere Stimme der rechten Hand nicht etwa in allzu vielen Oktaven oder gar Quinten mit dem zu begleitenden Instrument einhergehe." — Hier sind zwei Verbote verschiedener Art in einem Satz zusammengefaßt. Das hier ausgesprochene Oktavenverbot hat nichts mit Satzlehre zu tun. Es verbietet das Mitspielen der Konzertstimme (natürlich auch im Einklang). Das Quintenverbot dagegen

ist im Sinne der Satzlehre zu fassen. Daher heißt es auch: „Oder g a r Quinten". An sich wäre doch ein Verstoß gegen das Oktavenverbot ebenso, wenn nicht sogar noch strenger, zu beurteilen wie ein Verstoß gegen das Quintenverbot.

[44]) Heinichen 2, I, 2, § 1. — Thielo, a. a. O. S. 42/43 mildert schon bei 4 Stimmen das Verbot.

[45]) Heinichen 2, II, 1, § 26, betr. Quintparallelen v—r im Rezitativ.

[46]) Werckmeister 1, § 40.

[47]) Justinus a. D. 1. — Telemann 1, Nr. 21. Maichelbek, a. a. O. Kap. 10. Auch nach Samber 1 ist die Sext „Mittlerin zwischen zwei Quinten".

[48]) Zu erwähnen ist auch Mattheson 7, III, 3, § 45: Wenn zwei Stimmen in einer Quinte aufhören und darauf die dritte Stimme auch in einer Quinte anfängt, so klingt solches, als ob der unrichtige Gang in einerlei Stimmen vorkäme; welches denn ebenfalls von Oktaven zu verstehen und nicht recht ist. Ausgenommen bei Wiederholungen und Absätzen.

[49]) Telemann 1, Nr. 20.

[50]) Marpurg 1, S. 55.

[51]) Vgl. auch Mattheson 7, S. 257, § 28: „Das erste, wonach ein nüchterner Federleser sucht, und auch das erste, so er gemeiniglich, w o h l g a r b e i O b e r v i r t u o s e n, a n t r i f f t, sind etwa ein Paar Oktaven oder Quinten. Sobald ein solcher Mausefänger dergleichen Wildprets ansichtig wird, macht er ein Feldgeschrei, als wäre eine große Schlacht gewonnen; und hat er das Glück, diesen Fund gleich anfangs in einer Partitur zu tun, so begehret er nichts weiter davon zu hören und zu sehen; sondern spricht dem Verfasser alsobald das musikalische Leben rund ab."

[52]) So findet sich eine eingehende und systematische Dissonanzlehre weniger in der praktischen Generalbaßlehre als in der Kompositionslehre: Heinichen, Der Generalbaß i n d e r K o m p o s i t i o n; Murschhauser, Academia musico-p o e t i c a. Vgl. ferner Mattheson 1, II, 1, § 12; II, 3.

[53]) Die Dissonanzlehre betont die dissonierende Wirkung des einzelnen Tones innerhalb eines Zusammenklangs (Auflösung auf derselben harmonischen Stufe), weniger die dissonierende Gesamtwirkung eines Akkordes (Auflösung in einer anderen Stufe). So z. B. „löst" Heinichen den verminderten Septimenakkord „auf", indem er die dissonierende Septime in die Sext führt, während die übrigen Töne liegen bleiben. Die Auflösung des dadurch entstandenen Dominant-Quintsextakkordes ist eine Sache für sich. Vgl. Heinichen 2, II, 1, § 82; dem widersprechend aber die Folge VII^7 — I (§ 84). — Sorge dagegen nennt (S. 1, III, Titel) die Septime den Ursprung aller Dissonanzen (— diese Erkenntnis nennt er ein „arcanum musicum" —) und weist auf die dissonierende Natur eines Akkordes in der Gesamtheit seiner Töne hin. Diese Auffassung findet sich in übertriebener Form bei Marpurg 1, S. 202. So wird der „verkürzte vierstimmige Undezimenakkord" konstruiert, der nichts weiter ist

als ein Vorhalt in zwei Stimmen. Vgl. N.-A. Nr. 27. — Murschhauser (a. a. O. 3. Tr.) weist auf den genannten Unterschied in der Dissonanzauflösung hin, indem er die Möglichkeiten bespricht, die sich ergeben, wenn bei der Auflösung auch „die andere Stimme sich bewegt". So kann sich auch die Septime in die Terz (und nicht in die Sext) auflösen, wenn nämlich der Baß eine Quarte steigt. (Wichtiger Fall: V^7—I.)

[54]) Vgl. darüber Mattheson 3, 2. Teil („Der schmeichelnde (= verdächtige) Quartenklang"), insbesondere S. 756 ff.

[55]) Heinichen 2, I, 1, § 23.

[56]) Heinichen 2, I, 3, § 26.

[57]) Heinichen 2, I, 3, § 34. J. S. Bach 2, 8. Kap.

[58]) Sorge 1, II, 7. Kap. § 4. — Heinichen 2, I, 3, § 69 ff.

[59]) Murschhauser, a. a. O. 3. Tr. — Vgl. ferner „Anführung" 2. Kap. XXII, XXIII. Werckmeister 1, § 70. — Heinichen 2, I, § 18. Mattheson 5, 2. Kl. 17. Pst. Telemann 1, Nr .7 und 9. Thielo, a. a. O., einige Fehler.

[60]) Niedt 1, Kap. 8.

[61]) Samber 1, Heinichen 2, I, 3, § 32; vgl. auch Kellner a. a. O. 6. Kap. — Nach Niedt 1, Kap. 8 muß die verminderte Quinte jedoch vorbereitet sein; so auch J. S. Bach 2, Kap. 8. — Insbesondere muß die ♭5 vorbereitet sein, wenn sie mit der Septime zusammen erscheint. Vgl. darüber Heinichen 2, I, 3, § 41. Heinichen selbst bestreitet die Notwendigkeit der Vorbereitung der ♭5 auch für diesen Fall; er erwähnt jedoch auch eine andere Auffassung (Gasparini), nach der die ♭5 bei der Septime nur dann erlaubt ist, wenn beide Intervalle vorbereitet sind und die ♭5 sich mit dem stufenweise aufwärtsgehenden Baß in die Terz auflöst. (VII^7—I in Dur; II^7—I^6 in Moll.)

[62]) Heinichen 2, I, 3, § 26. — Vgl. auch Kellner a. a. O., 6. Kap.

[63]) Nach Telemann 1, Nr. 15, vgl. dazu Boyvin 2, 1. Kap.

[64]) Heinichen 2, I, 3, § 46.

[65]) Reinhard a. a. O.

[66]) J. S. Bach 2, Kap. 8 für die alleinstehende Septime. — Heinichen 2, I, 3, § 39 für die $^7_6$.

[67]) Niedt und Reinhard für die alleinstehende Septime. — J. S. Bach 2 für die $^7_6$.

[68]) Telemann 1, Nr. 8.

[69]) Heinichen 2, I, 3, § 28.

[70]) Heinichen 2, I, 3, § 52.

[71]) Mattheson 5, 2. Kl. 3. Pst.

[72]) Murschhauser a. a. O., 3. Trakt.

[73]) Sorge 1, III, Kap. 8 und 11.

[74]) Telemann 1, Nr. 8.

[75]) „Anführung", 2. Kap. XXIII.

[76]) Murschhauser, a. a. O. 3. Trakt.

[77]) Murschhauser, a. a. O. 3. Trakt.

[78]) Dies ist auch ein Beweisgrund gegen Marpurgs Terzenschematismus (vgl. Anm. 53), denn zur Konstruktion eines „Un-

dezimenakkordes" bedarf es auch des Auflösungstones der dissonierenden Undezime, (die in Wirklichkeit eine Quarte ist), — wenn der Auflösungston auch in der „verkürzten, vierstimmigen Fassung" nicht vorhanden ist!

[79]) Vgl. Heinichen 2, I, 3, § 63.
[80]) Sorge 1, III, 8.
[81]) Werckmeister 1, § 17.
[82]) Heinichen 2, II, 1, § 5.
[83]) Erläuterungen hierzu Heinichen 2, II, 1, § 5—83.
[84]) Vgl. Spiess, Murschhauser; Mattheson 7, III.

3. Kapitel: Die Gestaltung des Generalbaßparts.

[1]) Zu diesen Ausführungen vgl. Mattheson 1, I, 2, § 8, S. 71: „Der Generalbaß ist eines der allerwesentlichsten Stücke heutiger musikalischer Exekution."

[2]) Mattheson 7, III, 26, § 29; Mattheson 1, I, 2, § 8, S. 72, III, 3, § 4, S. 263. — Mattheson 6; Organistenprobe. — Werckmeister, Müller, König, Maichelbek, Sorge, Voigt, „Anführung" (siehe die Titel).

[3]) Vgl. Mattheson 1, S. 263; Mattheson 7, S. 484.

[4]) Mattheson 1, I, 2, § 8. Mattheson 7, III, 26, § 29. — Mattheson 6; Organistenprobe, Voigt, Treiber, Samber, Justinus a. D., König, Dretzel, Boeddecker (siehe die Titel).

[5]) Vgl. Mattheson 7, S. 484, der sie wegen ihres schnarrenden Klanges ablehnt.

[6]) Mattheson 7, S. 484.

[7]) Mattheson 1, S. 72, S. 278.

[8]) Baron. — Mattheson 1, S. 277/78: „Was einer in Kammermusik mit dem Generalbaß auf der Laute prästieren kann, mag wohl gut sein, wenn man's nur hörete." — Die Laute als Generalbaßinstrument ist seit ca. 1650 von der Theorbe abgelöst worden. — „In Kirchen und Opern ist das prädentierte Accompagnement der Laute gar zu lausicht und dienet mehr, sich Airs als dem Sänger Hilfe zu geben, wozu der Calichon geschickter ist."

[9]) Mattheson 1, III, 3, § 17: „Wir wollen dem prompten Calichon (welches ein kleines, lautenmäßiges, mit fünf einfachen Saiten bezogenes und fast wie die Viola da Gamba gestimmtes Instrument (DGcfad')) endlich permittieren, daß er dann und wann, doch in Gesellschaft des herrschenden Klaviers, ein Stimmchen accompagnieren dürfe; die platten Guitarren aber mit ihrem Strump-Strump den Spaniern gerne bei ihrem Knoblauchschmaus überlassen (solange nur ein gewisser Liebhaber und großer maître, der auch wohl aus einem Brett ein charmantes Instrument machen möchte, bei uns bleibt)".

[10]) Mattheson 1, S. 280: „Der angenehm schnarrenden, zum Accompagnement völlig geschickten Davidsharfe, Harpa" (i. Ggs. zur Harpanetta)", so mit fleischernen Saiten bezogen, will man ihre Meriten lassen, wenn nur viele wären, so dieselben bekannter machen."

[11]) Mattheson 1, S. 284/85: „Einige prätendieren gar, einen Generalbaß auf der Gambe zu Wege zu bringen, wovon ich noch bis dato eine vollkommene Probe zu sehen das Glück nicht gehabt habe." — Betr. des Violoncellos vgl. Händel, 9 Sonaten für 2 Violinen, Flöten oder Oboen mit b. c. für Klavier oder Violoncello (Gesamtausgabe der deutschen Händelgesellschaft Bd. 27, S. 91). Chrysander verneint trotzdem, daß das Violincello Generalbaßinstrument war. (Vgl. Händels Werke, Lief. 30, Leipzig 1869, Vorrede.) — Betr. die Baßvioline vgl. Händel, 15 Soli für Flöte etc., Gesamtausgabe Bd. 27, S. 1. — Die Baßvioline ist ein Violoncello mit der Stimmung BFcf.

[12]) Vgl. Mattheson 1, S. 72 und S. 280: „Der Generalbaß wird entweder auf der Orgel, auf dem Klavier, auf der Theorbe oder anderen vollstimmigen Instrumenten gespielt: Das große mit fleischernen Saiten bezogene Hackbrett, Pantalon genannt, ist hochprivilegiert."

[13]) Vgl. Mattheson 1, III, 3, § 4, S. 263; Mattheson 7, III, 26, § 29; ferner Müller a. a. O.: „. . .Choralbuch, in welchem . . . die Kirchengesänge in Melodie gesetzt und . . . auf das Klavier mit einem richtigen Baß . . . versehen" und (noch deutlicher) König: „Choralbuch, welches . . . dergestalt verfasset ist, daß die . . . Lieder . . . gesungen und mit Orgel oder Klavier accompagniert werden können". — Siehe auch Max Schneider 3, S. 30.

[14]) Heinichen 2, I, 6, § 27: „Die alte Regel, daß man mit der r. H. höchstens bis zum c", allerhöchstens e" heraufgehen dürfe, hat ihre Richtigkeit für ein 4—5-stimmiges Accompagnement, wenn man die Stimmen gleichmäßig auf beide Hände verteilt, nämlich damit, wenn der Baß tief geht, kein zu großes Vacuum zwischen den Händen entsteht." — Kellner, a. a. O. Kap. 1: Grenze e" oder f". — Telemann 1 Nr. 1 Grenze h' — e". — Niedt 1, Kap. 6 gibt den Umfang für die r. H. mit g — f" an. Wenn der Baß hoch geht, muß die rechte Hand nahe dabei bleiben (in derselben Oktave). Nach Werckmeister 1, § 56 ist c" die obere Grenze, doch nur, wenn der Baß nicht im Alt- oder Sopranschlüssel steht. So auch „Anführung" 5. Kap., XXII und Justinus a. D. 1. — Nach Kuntzen bewegt sich die r. H. zwischen c' und d" (d' und e") (a. a. O. Reg. d. Acc. 2). — Thielo, a. a. O. Kap. 7, Nr. 1 erhält diese Beschränkungen nicht mehr aufrecht.

[15]) Telemann 1, Nr. 6. Thielo a. a. O., 7. Kap. 1; Voigt a. a. O.

[16]) „Anleitung", 5. Kap., XXI.

[17]) Vgl. J. S. Bach, N.-A. Nr. 31.

[18]) Kuntzen a. a. O., R. d. Acc. 1. — Kellner a. a. O., 2. Kap,

[19]) Telemann 1, Nr. 16.

[20]) Werckmeister 1, § 17.

[21]) Sorge 1, III, 2, § 2.

[22]) Kuntzen a. a. O., Allgem. Teil. — Nach Heinichen 2, I, 3, § 83 wird $\frac{6\flat}{4}$ so gebracht, daß die Quarte über der Sext liegt. Im Supplement hebt aber H. diese Einschränkung ausdrücklich wieder auf.

[23]) Mattheson 5, 2. Kl. 6. Pst.

[24]) Niedt 1, Kap. 6.

[25]) Mattheson 5, 2. Kl. 11. Pst. In gewissem Gegensatz dazu steht Niedts Ansicht. — Vergl. Niedt 3, 4. Kpt., § 7.

[26]) Heinichen 2, II, 4, 8.

[27]) Mattheson 5, 2. Kl. 5. Pst.

[28]) Niedt 1, 8. Kap.; Heinichen 2, I, 5. Kap. — Hierunter ist der Fall zu verstehen, daß die Generalbaßstimme mit dem Dux und beim Eintritt des Comes mit der tieferen Stimme identisch ist. Daneben kommt aber auch der Fall vor, daß der Generalbaß eine besondere (bezifferte) Stimme neben den Obligatstimmen führt. (Vgl. z. B. J. S. Bach, Fuge für Violine und Continuo g-moll (1♭) (Gesamtausgabe der Bachgesellschaft, Jg. 43, 1, S. 39 ff.)). Da hier das streng Fugenmäßige durch die besondere Baßstimme, die schon bei Beginn der Fuge mit einsetzt, ohnehin vermieden ist, dürfte in solchem Fall einem akkordischen Begleitspiel, das zu Beginn einsetzt, nichts im Wege stehen. — Diese Art von Fugen kommt dem Kanon mit freien Stimmen nahe.

[29]) Kuntzen a. a. O., Reg. d. A. 6.

[30]) Burrigel a. a. O.

[31]) Mattheson 5, 2. Kl. 6. Pbst. Kuntzen a. a. O., R. d. A. 5 (Anders später Ph. E. Bach, a. a. O. 29. Kap. § 16.).

[32]) Werckmeister 1, § 55. Heinichen 2, I, 4, § 9. Kuntzen a. a. O., Allgem. Tl.

[33]) Niedt 1, Kap. 5. Vgl. auch die Bemerkungen über die Verteilung der Tasten auf die Hände, S. 2, 4. Abs. u. S. 64, Anm. 38. (Später — 1761 — führt Marpurg (3, Vorbereitung § 3) enge, weite und gemischte Lage auf („gemeine, geteilte und vermischte"). Nach Marpurg 1, S. 35, § 3 sollen im Quintsextakkord Quint und Sext eine None bilden. (Weite Lage)).

[34]) Vgl. Sorge 1, I, 18. Kap.

[35]) Mattheson 5, 2. Kl., 17. Pst.

[36]) Werckmeister 1, § 1. Heinichen 2, I, 2, § 218. Majer a. a. O., 2. Tl., 2. Kap., 2. Abschn., II, § 14. „Anführung" 2. Kap,

[37]) Sorge 1, I, 17. Kap. — Vgl. auch Telemanns Uebungsbeispiele (N.-A. Nr. 46), sowie die Albinonisonate von Bach-Gerber. (N.-A. Nr. 31, 34, 36).

[38]) Im 4-stimmigen Spiel werden die Hände so verteilt, daß die l. H. den Baß, die r. H. die übrigen Stimmen nimmt (Heinichen 2, I, 2, § 28.), jedoch kann auch die l. H. an der Ausführung der Bezifferung teilnehmen (Böddecker a. a. O., Vorrede III; Justinus a. D. 1; Treiber a. a. O., S. 10). Wenn die Hände ganz nahe zusammen kommen, kann die eine Hand aussetzen und die andere den ganzen Griff spielen (Böddecker, a. a. O.). Wenn man Manieren anbringt, ist es gut, die vier Stimmen gleichmäßig auf beide Hände zu verteilen (Sorge 1, I, 17. Kap.).

[39]) „Anführung", 5. Kap. XVIII; Thielo, a. a. O., 7. Kap. — In letzterem Fall wird es sich in Wahrheit nicht immer um Zweistimmigkeit handeln, sondern oft auch um das Zusammentreffen zweier Stimmen in einem Ton.

[40]) Telemann 1, Nr. 6.
[41]) Telemann 1, Nr. 6.
[42]) Mattheson 5, 2. Kl. 6. Pbstk. — Samber 1, 5. Kap.: Die Zahl 1 bedeutet, daß man mit einem Finger dieselben Noten anschlagen soll. — „Anführung" 5. Kap., X.
[43]) a. a. O. Nr. 14.
[44]) Vielleicht darf man auch den Titel: Singe-, Spiel- und Generalbaßübungen dahin deuten; denn das Spielen auf dem Klavier allein würde ja schon genügend durch die Benennung „Generalbaß-Uebungen" bezeichnet sein.
[45]) Mattheson 5, 2. Kl., 6. Pbst.
[46]) Mattheson 1, III, 3, § 22, S. 285 nennt besonders die Schulterviola (Viola da spala) als geeignetes Begleitinstrument.
[47]) Vgl. Mattheson 5, Vorbereitung, Kap. 10.
[48]) Mizler, a. a. O. § 162.
[49]) Mattheson 5, 2. Kl. 1. Pbstk. u. a. siehe unten. — Das Prinzip des manierlichen Generalbasses vertreten ferner Mattheson 5, 1. Kl. Kap. 10; Mattheson 6, unterste Kl., 2, Anzeige (vgl. Einleitung S. 2); Sorge 1, I, 2. Kap. § 2: „Auf Melodie muß im Generalbaß vornehmlich gesehen werden, wenn anders derselbe nicht wie das Accompagnement der Bergleute mit ihrer Zither und wohl manchmal noch schlechter lauten soll". — Voigt, a. a. O. S. 116.
[50]) Vgl. Mattheson 6, unterste Klasse, 4. Anzeige: „Die aufrichtige" (=richtige) „Galanterie im Spielen gehört mit zum Generalbaß". — Unter „Galanterie" sind die Verzierungen (nicht melodisches Spiel schlechthin) zu verstehen, wie aus folgender Stelle hervorgeht (Mattheson 1, II, 3, § 19, S. 137/38): „Die Galanterie läßt sich auf keine Weise erlernen, noch in Regeln fassen, sondern bloß durch einen guten Geschmack und gesundes Urteil erwerben. Wollte man einen Vergleich haben. . . ., so könnte ein Kleid dazu nicht undienlich sein, an dem das Tuch die . . . Harmonie, der Schnitt die Melodie und dann etwa die Stickerei die Galanterie vorstellen möchte."
[51]) Mattheson 6, u. Kl., 2. Anz.
[51a]) Heinichen 2, I, 6, § 2: „Die Kunst des manierlichen Generalbasses besteht darin, daß man die Akkorde nicht überall platt niederschlage, sondern hier und da in allen Stimmen, besonders im Sopran, eine Manier anbringt". — Burrigel, a. a. O. S. 2: „Man muß sich befleißigen, den Generalbaß nicht allemal so simpel zu traktieren, sondern so viel wie möglich denselben auszuzieren". — Werckmeister 2, § 117: „Wenn ein fein Akzent oder Manierchen unterweilen zu rechter Zeit kann angebracht werden, kann nicht undienlich sein." Werckmeister 1, § 6: „Ein Geübter kann auch wohl nach Gelegenheit einen Generalbaß durch gebrochene Manieren traktieren". — Niedt 1, Kap. 7: „Die Noten der r. H. kann man auch variieren" (= arpeggieren) „und zwar in allen Generalbässen, auch in Chorälen."
[52]) Baron a. a. O., 2. Teil, 6. Kap. — Ebenso Thielo, a. a. O., 7. Kap., 3: „Man soll, wenn man den Generalbaß spielt, mit der r. H.

keine Läufe machen, (oder gar die Melodie, die der Gesang oder das Instrument führt, auch wenn man es vermöchte, zugleich mitspielen), sondern lediglich die Signaturen und Ziffern wohl und richtig anschlagen. — „Fehler im Generalbaßspiel": Wenn man unnützes Zeug hineinmengt, wie Läufe (und die Melodienoten, die die konzertierende Stimme spielt), oder man will sich hören lassen und hindert dadurch die Sänger und Instrumentenspieler". — Ferner Telemann 1, Nr. 12 (vgl. N.-A. Nr, 47). „Hier soll nur gezeigt werden, wie die Griffe rein und gemächlich zu nehmen sind." (Vorbericht). Darin liegt aber, daß Telemann außer der „gemächlichen" noch eine andere Art der Begleitung kennt.

[53]) Heinichen 2, I, 6, § 4.

[54]) Sorge 1, II, 13; Werckmeister 1, § 69; Scheibe, a. a. O., 45. Stück; vgl. auch J. S. Bach N.-A. Nr. 34. — Dagegen Voigt (a. a O. 4. Unterredung, S. 115/16): „Es gibt Fälle, in denen der Generalbaßspieler das Thema der Solostimme mitspielen soll". In welchen Fällen, wird nicht gesagt. Vielleicht ist hiermit nichts weiter als das Unisono gemeint, das manchmal nicht nur nicht angezeigt, sondern sogar mit Ziffern versehen wurde (Vgl. 1. Kap.) — Ph. E. Bach a. a. O., Kap. 22; Marpurg 3, II, 2). Ph. E. Bach (a. a. O., 29. Kap., § 24) läßt das Mitspielen der Hauptstimme am Anfang eines schnellen zweistimmigen Stückes zu. Auch an diesen Fall mag Voigt denken. — „Insbesondere ist es besser, die Solostimme mitzuspielen, als nur die Ziffern zu bringen, ohne Passagen und Manieren anzubringen". Hier würde das Mitspielen also nur ein Notbehelf für erfindungsarme Begleiter sein. — Bei J. S. Bach 4 geht die Oberstimme des (ausgeschriebenen!) Continuo teils mit der Solostimme zusammen, teils nicht. N.-A. Nr. 35.

[55]) Vgl. Telemann 1 Nr. 27 und Nr. 12 (N.-A. Nr. 47, Takt. 1 u. 2). Ferner J. S. Bach N.-A. Nr. 36.

[56]) Heinichen 2, I, 6, § 26.

[57]) Vgl. auch Telemann 1, Nr. 19: Bei der Gestaltung einer Einzelstimme wird „heutzutage die sangbare Art erwählt".

[58]) Sorge 1, II, 8. Kap. J. S. Bach N.-A. Nr. 37. (Das Auswechseln der Akkordtöne als Mittel zur Melodiebildung).

[59]) Heinichen 2, I, 6, § 39.

[60]) Eine Melodielehre auf breitester Grundlage, auf die hier nicht eingegangen werden kann, gibt Mattheson 7, 2. Tl.: Von der wirklichen Verfertigung einer Melodie oder des einstimmigen Gesanges samt dessen Umständen und Eigenschaften. Insbesondere Kap. 5: Die Kunst, eine gute Melodie zu machen. — Einige schlechte melodische Gänge, die man vermeiden soll, siehe N.-A. Nr. 38 (Mattheson 7, II, 5, § 129—136).

[61]) Heinichen 2, I, 6, § 27.

[62]) Heinichen 2, I, 6, § 28.

[63]) Mattheson 7, S. 478, § 59.

[64]) Heinichen 2, I, 6, § 28 ff.

[65]) Heinichen 2, I, 6, § 31—38.

[66]) Telemann 1, Nr. 41.

[67]) Mattheson 5, 2. Kl. 2. Pst.
[68]) Telemann 1, Nr. 41.
[69]) Mattheson 7, III, 25, § 56, S. 477: „Die Arten von arpeggi sind unzählig".
[70]) Niedt 1, N.-A. Nr. 39.
[71]) Mattheson 5, 2. Kl. 1. Pbstk. N.-A. Nr. 40.
[72]) Vgl. auch Sorge 1, III, 2, § 2.
[73]) Heinichen 2, I, 6, § 35.
[74]) Mattheson 5, 2. Kl., 3. und 13. Pst.
[75]) Mattheson 5, 2. Kl., 1. Pst.
[76]) Mattheson 5, 2. Kl. 20. Pst. — Thielo, 7. Kap. 6. — Ueber die Theorie der Brechungen siehe Mattheson 7, III, 18.
[77]) Heinichen 2, I, 6, § 39. — Weitere Beispiele für Arpeggio s. N.-A. Nr. 42.
[78]) Mattheson 5, 2. Kl. 6. Pst. — Heinichen 2, I, 6, § 30. nennt das Arpeggieren auch „synkopierende Art".
[79]) Kellner, a. a. O. Kap. 1. — Vgl. auch Deysinger a. a. O., 2. Teil.
[80]) Baron, a. a. O., 2. Tl., 6. Kap.
[81]) Heinichen 2, I, 6, § 40. Mattheson 5, 2. Kl. 2. Pst.
[82]) Vgl. Mattheson 5, 2. Kl. 21. Pst.; 2. Kl. 10. Pst. bringt einen Kanon.
[83]) Heinichen 2, I, 5, 6, § 40. Kellner, a. a. O., 1. Kap.
[84]) Heinichen 2, I, 6, Kap. § 4: Triller, Durchgang in die Terz, Vorschlag, Schleifung, Mordent und acciaccatura. (als „1. Klasse der Manieren"; als 2. Klasse werden Melodie, Passage, Arpeggio und Imitation aufgezählt.) — Vgl. ferner J. S. Bach, Klavierbüchlein für W. F. Bach 1720, sowie Mattheson 7, II, 3: Vom zierlichen Singen und Spielen.
[85]) Von Gasparini entlehnt.
[86]) Mattheson 7, II, 3. — „Diese Manier ist oft an vieler Unreinigkeit in der Harmonie des Spielens Ursache".
[87]) Heinichen 2, I, 6. Kap. § 2.
[88]) Heinichen 2, Titel. Mattheson 7, I, 10: Von der musikalischen Schreibart. Mattheson 1, II, 1, § 11; 4, § 2. Vgl. auch Marpurg, Beitr. Bd. 1, Vorbereitg. S. XVI; Bd. 2, 3. Stk. I, § 50, S. 216; Bd. 4, 5. Stk., I, S. 398. — Heinichen 1, Titel, unterscheidet nur Kirchen- und theatralische Sachen, ebenso Maichelbek, a. a. O. Titel. Vgl. auch Mattheson 1, Einltg. S. 34.
[89]) Eine Selbstverständlichkeit, die in den Generalbaßlehren weiter keine Darlegung findet. — Die Lehre von den drei Stilen wird hier nach Mattheson 2, I, 3, § 17 ff. und Mattheson 7, I, 10 entwickelt, (wo sie in ziemlich unklarer und verwickelter Darstellung gegeben wird, nicht frei von Widersprüchen). Sie findet sich bei Marco Scacchi, Kircher und Brossard (vgl. Mattheson 7, I, 10, § 4 und Mattheson 2, I, 3, § 17, S. 114). — Mattheson 7, I, 10, § 2 betont, daß diese Lehre nur sehr sparsam berührt und nirgends gehörig und deutlich behandelt worden sei. — § 19 weist er bedauernd darauf hin, daß in der Praxis der Komponisten die Stile stark

vermischt werden. — Es darf auch nicht übersehen werden, daß die Einteilung zur Zeit Matthesons schon ca. 100 Jahre alt war und also von ihrer Bedeutung naturgemäß schon eingebüßt haben mußte. — Die Besonderheiten des theatralischen Stils bei der Dissonanzbehandlung sind im Kapitel von der Satzlehre erwähnt. — Während der theatralische Stil gewisse Freiheiten darin hat, ist der Kirchenstil strenger an die Regeln gebunden. Vgl. Mattheson 7, III, 3. § 23; 5, § 22. Vgl. auch § 49.

[90]) Mattheson 7, § 34—69; Mattheson 3, § 29 S. 132.
[91]) „ § 63—67.
[92]) „ § 38, 99.
[93]) „ § 51, 56, 59.
[94]) „ § 39—58, 68 f.
[95]) „ § 91.
[96]) „ § 3437.
[97]) „ § 70—101. Mattheson 3. § 29, S. 134.
[98]) „ § 73—79.
[99]) „ § 99—101.
[100]) „ § 51—58.
[101]) „ § 109.
[102]) „ § 88—90, 92—94.
[103]) „ § 70—72.
[104]) „ § 80—87.
[105]) „ § 102—116; Mattheson 3. § 29, S. 137.
[106]) „ § 103—106; Mattheson 1, II, 4, § 26.
[107]) „ § 115 f.
[108]) „ § 51 f., 54—68, 115.
[109]) „ § 107—109.
[110]) „ § 88, 91 f., 95—98.
[111]) Mattheson 7, § 110—114.
[112]) Es sind also nicht alle Kompositionsarten in einer Stilgruppe an die Räumlichkeit, die den Namen abgibt (Kirche, Theater, Haus) gebunden. Entscheidend ist vielmehr, ob eine geistliche Verrichtung (Kirchenstil), häuslich-sittliche Angelegenheiten (Kammerstil) oder Taten und Geschichte „natürlicher, sich selbst gelassener" Menschen (theatralischer Stil) Gegenstand der Komposition sind. (Vgl. Mattheson 7, I, 10, § 7—9). — Eine Auffassung, die zum Teil befremdend wirkt.

[113]) Mattheson 7, § 8; Mattheson 2, I, 3, § 30, S. 140.
[114]) „ 5, § 66.
[115]) „ 2, I, 3, § 30.
[116]) „ 7, § 78.
[117]) „ 7, § 79.
[118]) „ 7, § 99.
[119]) „ 7, § 109.
[120]) „ 7, § 72.
[121]) „ 7, § 86.
[122]) „ 2, I, 3, § 30, S. 140.
[123]) „ 7, § 106.

[124]) Mattheson 7, § 115.
[125]) „ 7, § 109.
[126]) „ 7, II, 13, § 81—129 und Mattheson 1, II, 4, § 38—50.
[127]) Mattheson 7, I, 10, § 91, 115.
[128]) „ 7. § 57.
[129]) „ 7, § 93.
[130]) „ 7, § 6, 10. — Das Kennzeichen der hohen Art ist Pracht, der mittleren fließendes Wesen; die niedere hat keine künstlichen Ausarbeitungen (a. a. O. § 19 f.). — Wir bemerken hier eine gewisse Konfundierung mit den drei Stilen bezw. ihren Gattungen. nämlich der hohen Art mit dem theatralischen Stil, der mittleren mit der madrigalischen Gattung und der niederen mit dem melismatischen Kammer- und theatralischen Stil.
[131]) Mattheson 7, I, 10, § 10, S. 70.
[132]) Vgl. Mattheson 7, II, 4, § 46 f.
[133]) Vgl. Mattheson 7, II, 4, § 45.
[134]) „Bei Instrumentalsachen (die doch auch sonst überhaupt ihre Abzeichen haben)" (gedacht ist hier wohl an die verschiedenen Tanzarten, vgl. Mattheson 7, II, 13, § 81—129) „mag sich bisweilen der Komponist eine besondere Leidenschaft selbst ersinnen und machen; bei Singestücken in Versen tut es mehrenteils der Dichter, wenn er kann. Woraus u. a. mein bewußter Grundsatz eine neue Bekräftigung erlangt, wenn es heißt: daß es leichter sei, etwas Gutes für die Sänger als für die Spieler zu setzen. Denn es gehöret weit mehr Sinnlichkeit oder Empfindung dazu, seine Neigung aus freien Stücken in den Gang zu bringen, als solche auf eines anderen Veranlassung rege zu machen." (Mattheson 7, II, 4, § 47.) — Nach der herrschenden Affektenlehre bestimmt der Affekt auch den musikalischen Einfall des Komponisten. Trotzdem wird die Wichtigkeit des konstruktiven Elements für die musikalische Komposition auch in jener Zeit nicht verkannt. Höchst aufschlußreich ist in dieser Beziehung Mattheson 7, II, 4, § 25—42: „Der 'locus notationis' gibt fast die reichste Quelle ab."
[135]) Sofern die Textworte einen Affekt nicht aufweisen, ist er aus dem Zusammenhang zu entnehmen, in dem die Textstelle steht. (Loci topici: antecedentia, concomitantia und consequentia, vgl. Heinichen 1, S. 30, 88, Heinichen 2, Raisonnement. — Mattheson 7, II, 4, § 46 ff.).
[136]) Mattheson 5, 3. Kl. 23. Pst.; dazu St.-Lambert 2, 8. Kap. Nr. 4 und 9. Kap. Nr. 13. Mattheson 7, II, 11, § 8. Telemann 1, Nr. 5, 21, 25. — An Affekten werden genannt: Zorn, Schrecken, Rache, Verzweiflung, Hochmut, Geduld, Begierde, Liebe („die höchste und nachdrücklichste Gemütsbewegung auf und außer der Welt") u. a. — Näheres siehe Mattheson 7, I, 3, § 51 ff. — Ein Beispiel für die Ausdeutung einer Melodie auf ihren Affektgehalt siehe N.-A. Nr. 49. (nach Mattheson 7, II, 13, § 123—126).
[137]) Mattheson 7, II, 11, § 5. Vgl. dazu Mattheson 1, II, 4, § 29, S. 176: „Zu den Phantasiestücken gehören alle sonst auf dem edlen

Klavier übel-inventierte, bizarre Stückchen, als Kuckuck, Nachtigall, Bataillen und dergl. Bagatellen, die aber bei Leuten von gutem Geschmack mehr für lächerlich, als kurzweilig gelten", — Ferner Mattheson 7, II, 4, § 76: „Innerliche Regungen sind allezeit edler als äußerliche, wörtliche Zeichen.

[138]) Um auf die Beziehungen zwischen den Affekten und der hohen, mittleren und niederen Schreibart hinzuweisen, so ist z. B. die himmlische Wonne zur hohen, die Andacht zur mittleren und die Reue zur niederen Art zu rechnen. (vgl. Mattheson 7, I, 10, § 10, S. 70.). Das bedeutet nach Mattheson, daß zum Ausdruck der Wonne prächtige Musik; der Andacht: fließende Musik; der Reue: Musik ohne künstliche Ausarbeitung nötig ist. — Zweifellos sind diese Ausführungen Matthesons weitschweifig und unnötig; denn, um einen Affekt auszudrücken, braucht ein befähigter Komponist bezw. Generalbaßspieler nicht zu wissen, ob dieser Affekt der hohen, mittleren oder niederen Art angehört. — Mattheson selbst betrachtet seine Gedanken über diese Frage „nur als Kunstübung". (a. a. O. § 33).

[139]) Vgl. die Albinoni-Sonate von Bach-Gerber. N.-A. Nr. 31, 34, 36, 37. Telemann 1, N.-A. Nr. 47, Werckmeister 1, § 1. Heinichen 2, I, 2, § 218, Majer a. a. O., 2. Tl., 2. Kap., 2. Abschn., II; §14. — „Anführung" 2. Kap.

[140]) Thielo, a. a. O., VII, 9. Sorge 1, III, 29.

[141]) Niedt 1, 6. Kap.

[142]) Werckmeister 1, § 5; Mattheson 5, 3. Kl. 24. Pst. (nach St.-Lambert: Der Generalbaß dient dazu, dem Sänger Beistand zu leisten).

[143]) Vgl. auch Quantz, a. a. O., XVII, 6, § 6, der die Begleitung nach folgenden Gesichtspunkten eingerichtet wissen will: 1) Sitzen die Zuhörer nahe oder entfernt? 2) Ist das Klavizymbal aufgedeckt oder nicht? 3) Spielt ein Violoncello mit?

[144]) „Anführung", 5. Kap., XVIII.

[145]) Burrigel a. a. O., S. 2; Kellner a. a. O., 1. Kap. („Manieren des Generalbasses besonders für die Begleitung eines Solos.") Niedt 1, 6. Kap. fordert (im Jahre 1700) den manierlichen Generalbaß noch nicht so streng wie die Späteren: „Will er etwas Künstlicheres dazu" (zum Solospiel) „machen, steht's in seiner eigenen Beliebung."

[146]) Mizler berichtet von J. S. Bach (Bibl. 4. Teil, S. 138), daß er bei der Begleitung eines Solos spielte, daß man meinte, es sei ein Konzert.

[147]) Kellner a. a. O., Kap. 1.

[148]) Sorge 1, II, 13. — Vgl. auch Mattheson 7, II, 13, § 37 über die Solokantate.

[149]) Thielo a. a. O., 7. Kap., 8. Telemann 1, Nr. 41.

[150]) Burrigel a. a. O.

[151]) Vgl. auch Heinichen 2, II, 1.

[152]) Telemann 1, Nr. 39.

[153]) Kellner a. a. O., Kap. 1 mit Hinweis auf das „Geheul des Pfeifwerks".

154) Thielo a. a. O., 7. Kap. 8 weist darauf hin, daß es gut sei, den Sänger dadurch zu unterstützen, daß man ihm am Anfang des Rezitativs seinen Ton in die Oberstimme legt.

155) Telemann 1, Nr. 40.

156) Vgl. die Ausführungen bei Heinichen 2, II, 3, § 6 ff.

157) „bei starken Symphonien und Konzerten", Sorge 1, I, 17; III, 29.

158) Thielo a. a. O., 7. Kap. 9; Heinichen 2, I, 2, § 28; Sorge 1. III, 29.

159) „Anführung", 5. Kap., XX.

160) Sorge 1, III, 29.

161) Heinichen 2, I, 2, § 28. „Anführung", 5. Kap., XX.

162) Sorge 1, I, 18.

163) Gugl a. a. O.

164) Heinichen 2, I, 2, § 28; Sorge 1, I, 18.

165) Heinichen 2, I, 3, § 53.

166) Gugl a. a .O., 2. Kap.

167) Heinichen 2, I, 3, § 53. Sorge 1, III, Kap. 29.

168) Heinichen 2, I, 3, § 54—63.

169) Heinichen 2, I, 4, § 56.

170) Burrigel a. a. O., S. 2. Mattheson 6, u. Kl. 2. Anz.

171) Burrigel a. a. O.: „Man muß sich befleißigen, den Generalbaß . . . so viel möglich . . . auszuzieren, sonderlich bei einer schwachen Musik."

172) Ph. E. Bach schreibt 1714 an Forkel, daß J. S. Bach durch seine Begleitung aus Trios Quartette machte.

173) Sorge 1, III, 29, Thielo a. a. O., 7. Kap., 9.

174) Scheibe a. a. O., 45. Stk., S. 145. Vgl. auch Mattheson 7, S. 471, § 10 f.

175) Werckmeister 1, § 57: „Der Oberstimme muß man eine feine Form geben, besonders wenn der Baß, wie oft geschieht, allein fortgeht". Niedt 1, Kap. 8; Heinichen 2, I, 6, § 26. Mattheson 5, 2. Kl., 2., 5. und 22. Pst., 3. Kl., 5. Pst. Telemann 1, Nr, 19: „Das einfältige Anschlagen ist nur alsdann zu beobachten, wenn jemand dazu singt oder spielt. Fällt dies aber weg, so mag die r. H. „modulieren" (= melodisch spielen), „wobei die sangbare Art heutzutage erwählt wird, und kann indes die l. H. so viel Ziffern nehmen, wie der Umstand zuläßt." — Hierbei ist daran zu erinnern, daß die r. H. auch sonst „moduliert", nur will Telemann diese Art in seinen „Uebungen" nicht lehren, wie er selbst sagt.

176) Niedt 1, Kap. 8.

177) Mattheson 5, 2. Kl., 2. Pst.

178) Vgl. Mattheson 7, S. 236, § 7: „Im Anfang einer Melodie muß der Zweck und die ganze Absicht derselben angezeigt werden, damit die Zuhörer dazu vorbereitet und zur Aufmerksamkeit ermuntert werden. Mehrenteils, wenn wir einen Satz ohne Instrumente, nur mit der Singstimme und dem Baß betrachten, steht dieser Anfang im Vorspiel des Generalbasses."

[179]) Vgl. Mattheson 7, I, 10, § 88, 90, 93, S. 87/88. Die Klaviersoli des Generalbasses in Händelschen Bühnenmusiken werden als Beispiel angeführt.

[180]) Gervais a. a. O., „Observations". Vergl. ferner J. S. Bach 1: „Die übrigen Kautelen" (außer der Akkordlehre), „so man adhibieren muß, werden sich durch mündlichen Unterricht besser weder schriftlich zeigen."

II. Teil.

1. Kap. Das manierliche Generalbaßspiel.

[1]) Mattheson 5, 2. Kl. 22. Pst. Mattheson 7, II, 2, § 32. In diesem Sinne heißt es: „Die größte Organistenkunst steckt im Generalbaß. Die Materie vom Generalbaß ist eins der vornehmsten Stücke, wodurch sich ein Künstler als solchen ausweisen kann." (Mattheson 5, 1. Kl.)

[2]) Heinichen 2, I, 6, § 26; — 1. Teil, 3. Kap, S. 21. — Mattheson, der zunächst (1731) das melodische Spiel nur für die Pausen der Hauptstimme verlangt (Matth. 5, 2. Kl. 22. Pst.), fordert es später (1735) allgemein. (Matth. 6, u. Kl., 2. Anz.): „Die Melodie . . . wird . . . unaussetzlich . . . erfordert."

[3]) Freilich wird das solistische Hervortreten des Klavierspielers während der Pausen der Hauptstimme nicht zum Generalbaßspiel im engeren Sinne gerechnet: „Die Zieraten in der r. H. gehören zum Generalbaß nicht, wohl aber zum Organisten und Accompagnieren". (Mattheson 5, 2. Kl., 22. Pst.). — Hier ist also ein Unterschied gemacht zwischen „Generalbaß" und „Accompagnement". Dabei ist unter „Generalbaß" wohl mehr an die Akkordverbindungen gedacht. Jedenfalls aber muß der Generalbaßspieler von den „Zieraten" Gebrauch zu machen wissen. Aus der solistischen Betätigung des Begleiters hat sich später das Partimentospiel entwickelt, Klaviersolospiel, das schriftlich nur andeutungsweise fixiert wurde. (Vgl. K. G. Fellerer, a. a. O.) (Ein Beispiel findet sich bereits bei J. S. Bach: Capriccio sopra la lontananza etc., Adagio (Lamento), Anfang). Vgl. auch Mattheson 5, 2. Kl. 22. Pst.: „Es findet solche Art" (melodisches Spiel) — außer während der Pausen der Hauptstimme — „nur statt, wenn einer allein oder zur Probe spielt." — Ausgearbeitete Klavierkompositionen hießen „Handstücke" (vgl. Mattheson 7, II, 2, § 32).

[4]) Mattheson 1, I, 1, § 21, S. 65. Dabei wird Händels als einer berühmten Ausnahme gedacht. Vgl. Matth. 2, I, 2, § 30, S. 94.

[5]) Mattheson 1, I, 1, § 21, S. 64.

[6]) Vgl. dazu Heinichen 2, II, 5.

[7]) Mattheson 7, II, 2, § 35.

[8]) Mattheson 6, u. Kl. 4. Anz.

[9]) Mattheson 5, 2. Kl. 16. Pst.

[10]) Matheson 7, I, 10, § 90.

[11]) Mattheson 1, III, 3, § 3, S. 261/262.

[12]) Etwas verdächtig ist es auch, wenn gemahnt wird (Werckm. 1, § 57 und W. 2, § 83): „Man muß nicht so plump und klopfend anschlagen." Wahrscheinlich war diese Mahnung von Nöten.

[13]) Vgl. Mattheson 6, S. 50.

[14]) Vgl. z. B. Mattheson 7, II, 3.

[15]) Synt. mus. S. 137.

[16]) Synt. mus. III, 3. Teil. 6 (S. 124).

[17]) Man sehe daraufhin etwa die Lehrbücher von Ebner-Herbst, Speer und Stierlein an.

[18]) Vgl. Einleitung S. 2.

[19]) a. a. O. 1697, XI.

[20]) a. a. O. 1687 über die neue Manier.

[21]) Weiter heißt es bei Speer: „Wenn die l. H. läuft, soll die r. H. oben in den Konkordanzen still halten" — cf. dagegen S. 23, „Passagen".

[22]) Vgl. Mattheson 7, II, 2, § 35: „Endlich wäre zu schließen, daß der Generalbaß doch bei starken Musiken auch des Mitnehmens nicht gar so unwert sei".

[23]) Vgl. Mattheson 7, II, 2, § 19, worauf Mattheson erwidert (vgl. vorige Anmerkg.). Auch Werckmeister (W. 2, § 119) spricht von den „bösen Verächtern des Generalbasses".

[24]) Synt. mus. S. 137.

[25]) Bereits im 1. Teil der „Handleitung" (1700) wird für das Solo des Generalbasses „vollständiges und manierliches" Spiel gefordert und von der Variation in der r. H. gesprochen. (Doch heißt es im Titel: „Handelt vom Generalbaß, denselben schlecht weg zu spielen"). Naturgemäß macht sich das Bedürfnis nach manierlichem Spiel in erster Linie bei den Soli des Generalbasses geltend, so bereits bei Werckmeister. — Daß Niedt die historische Entwicklung sah und von der älteren Zeit betont abrückte, zeigen seine Worte (in der Vorrede): „Zwar haben die lieben Alten uns erstlich in allem die Bahn und den Steg gezeigt und gebrochen, doch mit so vielen Aus- und Umschweifen und verdrießlichen Irrgängen, daß einer lange Zeit damit hat zubringen müssen, ehe und bevor er das verlangte Ziel und Zweck erreichen konnte.

[26]) Vgl. die Zitate S. 64, Anm. 49, S. 2, S. 22, S. 65, Anm. 54.

[27]) Synt. mus. S. 145.

[28]) Thielo, a. a. O. „Einige Fehler", 7. Kap., 3.

[29]) Marpurg 3, 2. Hauptstk. 2. Kap.

[30]) Völlig unzutreffend ist Marpurgs Behauptung: „Noch fehlt es uns, bei so vielen Unterrichten von Generalbaß, an einer Abhandlung über die Art und den Geschmack des Accompagnements. Das, was uns die bisherigen Bücher über die Materie des Generalbasses gelehrt haben, schränkt sich auf die Reinigkeit einer vierstimmigen Begleitung ein." (Marpurg, Beiträge Bd. 1, Vorbericht, S. IV.).

[31]) a. a. O. 11. Kap. § 6.

[32]) Ueber die neue, schlichte Generalbaßpraxis vgl. die Bemerkung bei Marpurg, Beiträge Bd. 2, 3. Stk. I, § 44, S. 211.

[33]) a. a. O. § 321.
[34]) Vorgemach 1, 3. Kap. 2.
[35]) Comp. harm. 10. Kap. § 3, S. 25.
[36]) Vgl. a. a. O. Einleitung, § 10, 14 und Vorrede, 2. Seite.
[37]) Vgl. Kap. 32, „Von gewissen Zierlichkeiten in der Begleitung".
[38]) Vgl. Mattheson 5, 2. Kl., 1. Pst.; siehe Einleitung S. 3, 3. Abs.

2. Kapitel: Die Quellenwerke.

[1]) a. a. O. Vorbericht (im Jahre 1772).
[2]) Aus der späteren Zeit hebt Schröter hervor: Marpurg, Daube, Ph. E. Bach, d'Alembert, Quantz.
[3]) Vgl. Joh. Wolf: Handbuch der Notationskunde, 2. Tl. S. 320. Anm. 4.
[4]) Bibliothek Bd. 2, 1. Teil, Nr. VIII.
[5]) a. a. O. Alphabetisches Verzeichnis.
[6]) Telemann 1, Nr. 27.
[7]) Vgl. dazu Heinichen 2, I, 3, § 69: „Man kann auch eine brauchbare octava superflua und ein Zusammentreffen der großen und kleinen Terz statuieren. Man könnte die beiden Töne eines kleinen Halbton-Intervalls ebenso behandeln, wie die eines großen. in gewissen Fällen mit Synkopationen der oberen und unteren Stimmen; alles das sind aber b a r b a r i s c h e Dinge." Ferner (zu weit gehend!) Boyvin 2, 1. Kap.: „Wir wollen von den falschen Oktaven gar nicht sprechen, weil sie durchaus nicht gebräuchlich sind."
[8]) Telemann 1, Nr. 39—41.
[9]) Bibl. Bd. 2, 1. Tl., Nr. VI.
[10]) Sorge 1, I, 2. Kap., § 7. Mattheson 6, S. 41, § 9, S. 48/49.
[11]) Bibl. Bd. 1, 2. Tl., Abtl. V.
[12]) Krit. Mus. 2. Tl. 45. Stk.
[13]) Mattheson 1, I, 2, § 8, S. 71.
[14]) a. a. O. S. 27.
[15]) Bibl. Bd. 1, S. 52.
[16]) Vgl. Einleitung S. 2, Anm. 4.
[17]) Bibl. Bd. 1, 4. Tl. S. 45 ff. Vgl. dazu Mattheson 7, S. 363. (Siehe auch S. 76, Anm. 29).
[18]) a. a. O. Vorbericht.
[19]) a. a. O. S. 18.
[20]) Vgl. auch Adlung a. a. O., Alphab. Verzeichnis: „In einigen Stücken findet er seine Tadler."
[21]) Niedersächs. Nachrichten 1732, Nr. 51.
[22]) Auf die Dauer war es Mattheson unangenehm, die Leistung eines anderen anerkennen zu müssen. Es sei hier zur Erkenntnis und Beurteilung von Matthesons Charakter auf die Streitschrift hingewiesen: Georg Friedrich Lingke, Verteidigungsschreiben an den Verfasser der sieben Gespräche. Frankfurt und Leipzig 1753.
[23]) Vgl. dessen Kritik: Mattheson 1, I, 2, § 8, S. 71. Jedoch kritisiert Mattheson an anderer Stelle (Matth. 6 S. 50) Niedts in

seiner Generalbaßlehre gegebene Anweisung „aus einem schlechten Generalbaß Präludien, Ciaconen, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Menuette, Giguen und dergl. leichtlich verfertigen zu können" (Niedt 2, Vgl. Titel; ähnlich auch Maichelbek, a. a. O.). Er verneint diese Möglichkeit („Derowegen auch nichts von dem Vorschlage zu halten steht, daß man aus einem schlichten Baß allerhand Sachen als Präludien, Ciaconen usw. machen und erfinden soll. Also sind auch m. E. jene Allemanden etc. wohl vorher auf das tröstlichste ausgearbeitet und ist hernach erst der schlechte Baß besonders hingeschrieben worden, damit man Quantsweise denken soll, als ob derselbe bloße Baß zu den Stücken wirkliche Anleitung gegeben hätte, welches aber ein blauer Dunst ist.")

[24]) a. a. O., alphab. Verzeichnis.

[25]) Gugl, a. a. O. 1757, S. 31. — Nauss a. a. O. 1751, S. 15.

[26]) Vgl. S. 14, Anm. 39.

[27]) Bibl. Bd. 3, 4. Tl. S. 754 ff. — Spiess' Traktat erwähnt bereits bei Mizler Bibl. Bd. 3, 1. Tl. S. 170.

[28]) Siehe Bachiana Nr. 4.

[29]) „Ephorus", Lautenmemorial.

[30]) Vgl. auch Mattheson 1, III, 3, § 14.

[31]) Vgl. 2. Tl. 1. Kap.

[32]) a. a. O., alphab. Verzeichnis.

[33]) Bibl. Bd. 1, 2. Tl., Nr. V, S. 69.

[34]) Niedersächs. Nachrichten 1732, Nr. 17.

[35]) Bibl. Bd. 1, 4. Tl. S. 85.

[36]) Siehe den Schluß des Buches.

[37]) Cf. Burrigel a. a. O.

[38]) Cf. Mattheson 1, S. 73 u. Heinichen 2, Einl.

[39]) Cf. Heinichen 2. Einl. u. Mattheson 5, 1. Kl.

[40]) Cf. Heinichen, 2, Einl.

[41]) Von diesen und anderen bisher angeführten Zitaten sind diejenigen zu unterscheiden, die lediglich fremde Lehrbücher registrieren, ohne daß der zitierende Autor aus ihnen etwas übernommen hat.

[42]) Ueber die acciaccatura vgl. auch die Mitteilungen Heinichens.

[43]) Vgl. S. 10, 3).

[44]) Bibl. Convers. Paris, Paris Nat., Bologna.

[45]) Vgl. dazu Mattheson 5, 2. Kl. 17. Pst. und Heinichen 2, II, 3, § 4. — Siehe auch 1. Teil, 2. Kpte, Ba a. E. (S. 16).

Literatur-Verzeichnis.

[1]) 14. Kapitel.

[2]) Vorbericht.

[3]) In: Abraham Schadäus: Promptuarium musicum, 2. Teil, Argentinae 1612. — Erwähnt von Adlung (L u d w i g Vinzenz).

[4]) Erwähnt von Mattheson 5.

[5]) P. 3, C. 6. pag. 129.

[6]) Stimmhefte, siehe Orgelpart.

[7]) Vorrede zum ersten und insbesondere zum zweiten Teil. — Erwähnt von Adlung.

[8]) In: Johann Andreas Herbst: Arte prattica e poetica. — Erwähnt von Matth. 5.

[9]) 3. Pauca quaedam de basso generali. In der 1. Aufl. 1630 noch nicht der Abschnitt vom Generalbaß. — Matth. 5.

[10]) Mattheson 5.

[11]) G. Carissimi zugeschrieben, erwähnt von Adlung.

[12]) Erwähnt von Adlung.

[13]) Mattheson 5.

[14]) Erwähnt von Schröter: Umständlicher Vorbericht der vornehmsten vom Generalbaß handelnden Schriften dieses Jahrhunderts. — Adlung: „Jetzo (1758) nicht mehr hinlänglich. Die Harmonologia ist ein Kommentar dazu." — Matth. 5.

[15]) Mattheson 5.

[16]) Die 2. Aufl. zur „Handleitung zur Variation" ist identisch mit „Von der Variation des Generalbasses".

[17]) Leipziger Zeitung 1877 N. 35/36 enthält Chrysanders Abhandlung über Niedt's theoretische Werke. — Matth. 5.

[18]) Matth. 5. — Von Adlung als Werk Johann Albrecht Kresses bezeichnet. Dieser ist der Komponist des zugrunde gelegten Uebungsstückes. (Teutscher Jubilus St. Bernhardi).

[19]) Siehe 4. Abteilung.

[20]) Erwähnt von Schröter.

[21]) Nach Seite 1 als Ergänzung der Chirologia gedacht, eine kurze Wiederholung der dort gegebenen Regeln und 131 Seiten Noten.

[22]) Mattheson 5 erwähnt Heinichens Generalbaßlehre ohne Angabe von Buchtiteln. — Erwähnt von Adlung.

[23]) Das Werk ist eine vermehrte Auflage der „Anweisung". Neu sind die Kapitel „Von musikalischen Intervallen und deren Einteilung" sowie „Von theatralischen resolutionibus der Dissonanzen". — Vgl. Mattheson 7, III, 14, § 36.

[24]) 1. Teil, 2. Kap. § 8, S. 71 ff.

[25]) I, 3, § 30, S. 140; § 17.

[26]) S. 132, § 29.

[27]) Vgl. Mattheson 7, Vorrede S. 29. Nach Matth. 2, I, 2, § 30 im Jahre 1715 vollendet. Vgl. auch ebda. II, 5, § 7 (S. 501, 502). Erwähnt von Schröter.

[28]) Sie ist die 2. „verbesserte und vermehrte" Auflage der „Organistenprobe". — Vgl. Matth. 7, Vorrede S. 29 (Elegia von J. C. Krusike, Anm. a).

[29]) Erwähnt von Schröter. Schon 1721 geplant, Vgl. M. 3, Ad lectorem, P. S.

[30]) III, 25, § 10 f.; § 21, 56, 59. Vorrede 4, S. 15; Vorr. 5, 12, III, 26, § 29; II, 2, § 32.

[31]) S. 99.

[32]) Vgl. Matth. 2, I, 5, § 6. S. 208.

[33]) Vorbericht S. 3.

[34]) Insbesondere 3. Traktat.

[35]) Enthält: „Einige höchst nötige Regeln vom Generalbaß." Abgedruckt in: Philipp Spitta „J. S. Bach". 2. Aufl. 2. Bd. Leipzig 1916. Neu herausgegeben von R. Batka, München (1906). — Cf. Schreyer in B J 1906.

[36]) Spitta, 2. Band.

[37]) Siehe Gesamtausg. der Bachgesellsch. 43, 1, S. 7 f.

[38]) 2. Teil, Kapitel 6 („Von dem Generalbaß", S. 188). — Seine Generalbaßlehre nach Eitner (Q.-L. Bd. 1) flüchtig und lückenhaft.

[39]) Adlung: Vielleicht das Werkchen der neunjährigen von Freudenberg. — Die Widmung ist unterzeichnet mit: A.

[40]) Identisch mit „Kurze Anführung", 3. und 4. Aufl. — Außerdem existiert eine „Kurze und gründl. Anleitung zum Generalbaß". Augsburg 1749.

[41]) Vorrede V, 16—19. Seite XXXXX—XXXXXX 2

[42]) P. II, Cp. II., Sect. II., II § 8—28, § 31—34, Seite 62 ff. — Besprochen von Mattheson, Nied. Nachr. 1732 Nr. 97.

[43]) Erwähnt von Adlung. — Matth. N. N. 1732 Nr. 51.

[44]) Vorrede. — Erwähnt von Adlung.

[45]) 2. Teil, Kap. 1—19.

[46]) Vorbericht, 3. Seite, Spalte 2.

[47]) Schröter: Nebst einer messingenen Maschine und zwölf dazugehörigen Dur- und Mollstäben.

[48]) 45. Stück, S. 145.

[49]) Nennung des anonymen Autors bei Mizler, Bibl. II, 1. Teil, S. 157. — Seite 18, 27, 112—116.

[50]) Ms. Stb. Berlin.

[51]) Insb. Kapitel 16.

[52]) 7. Kapitel; S. 42/43. — Verfasser ist Deutscher.

[53]) 1. Teil. Konsonierende Grundsätze. 2. Teil. Sextakkord u. Quartakkord. 3. Teil. Gebrauch der Dissonanzen.

[54]) 10. Kap. § 3. S. 25.

[55]) Seite 21 ff.

[56]) Siehe Bachs Werke (Ausgabe d. Bachges.) 31. Jg. 2. Lief. S. 20 u. S. 52—58. — Kirnberger war Schüler J. S. Bachs. 1781 erschienen von ihm „Grundsätze des Generalbasses als erste Linien der Komposition.".

[57]) Seite 5.

[58]) Vgl. Marpurg, Beiträge, Bd. 1, Vorbericht S. V. — Siehe XVII, 6, insbes. Seite 100, 111, 118, 175, 223—239, 275.

[59]) 1. Teil 1750, 1751, 1760, 1762.

[60]) Enthalten in: Marpurg, Beiträge Bd. 3, 3. Stück Nr. V, VI (Seite 223) mit Vorrede von Halter und kritischen Anmerkungen von Marpurg (Selamintes) Nr. VI, S. 251 ff. Vgl. auch Bd. 4, 4. Stk. VII, S. 392 II 3 A b β. — Wahrscheinlich ist das Werk inhaltlich Christian Halter zuzuschreiben; ebenso wie „G. Ch. Weitzlers kurzer Entwurf der ersten Anfangsgründe, auf dem Klavier nach Noten zu spielen." Königsberg 1756. — Vgl. darüber Marpurg, Beiträge, Bd. 3, 2. Stk. I, II; 3. Stk. II—IV und insbesondere 3. Stk. VI, S. 251/52.

[61]) 14. Kapitel.
[62]) 1. Teil 1753 und 1759.
[63]) 2. Teil S. 25. — Als Gewährsmann wird zitiert: P. Joannes Cettencover, Organist und Theologieprofessor in Waldsassen.
[64]) Der Verfasser ist Schüler Michael Haydns (1737—1806) und hat das Werk nach dessen mündlichen Unterweisungen herausgegeben. — In 24 Abschnitten nebst Regeln und Signaturentabelle.
[65]) Zitiert von Samber (Intervall-Tabelle).
[66]) Erwähnt von Adlung. Musiklexikon mit den Artikeln: Basso continuo, numeri in basso generali, cadentia, intervallum harmonicum.
[67]) Mattheson 5. Orgelstücke ohne Generalbaß.
[68]) Erwähnt von Adlung. Enthält nichts über Generalbaß speziell.
[69]) Erwähnt von Adlung, enthält aber nichts über Generalbaß.
[70]) Erwähnt von Mattheson 5. — Vorrede von S. Kirchmaier.
[71]) Zweiter Teil Kap. 4, 9. — „Eine der besseren französischen Arbeiten vor Rameau" (Riemann, Lexikon).
[71a]) Cf. Eitner, Q.-L.
[72]) Erwähnt von Mattheson u. Corrette.
[73]) Enthalten in: Second livre d'orgue contenant les huit tons. Paris 1700. — Neuausgabe Paris 1905 in: Archive des maîtres de l'orgue, Bd. 6 von Guilmant-Widor (mit Erläuterungen von Guilmant). — Erwähnt von Corrette.
[74]) Erwähnt von Adlung.
[75]) 4. Buch.
[76]) Kap. V u. XV.
[77]) Vgl. Marpurg: Beiträge, Bd. 1 5. Stk., VI, S. 462, Nr. 29.
[78]) 2. Buch, Kap. 8 und 10. — Uebersetzt von Marpurg mit Anmerkungen, Leipzig, 1757. — Erwähnt von Schröter. — „D'A. hat Rameaus bedeutendste Ideen nicht verstanden" (Riemann, Lex.).
[79]) Mattheson 5, — Cf. M. f. M. 8, 105.
[80]) Die späteren Ausgaben in: Sacrae cantiones 2—4 voc. Lib. 2. Op. motectorum, Venedig. — Erwähnt von Adlung.
[81]) Erwähnt von Adlung. — Werckmeister 1, § 7 führt die Bezeichnung „accidentia" für Bezifferung auf Sabbatini zurück.
[82]) Erwähnt von Adlung.
[83]) Drittes Buch.
[84]) Bologna ms. fol. S. 21—26.
[85]) Bibl. Corsini, Rom.
[86]) Mattheson 5 u. Corrette.
[87]) Preface S. 2.
[88]) Da das Werk als Opus 8 vor dem Opus 10 von 1742 erschienen sein wird.
[89]) 2. Teil (S. 157) S. 170 ff. — Mit Benutzung von seines Vaters Lothar Arbeit (Eitner, Quellenlexikon).
[90]) Sectio 2. — Mattheson 5.
[91]) Im Manuskript hinterlassen (Gerber I), nach 1727.
[92]) Lichtschere, 2. Schneuzung, S. 49, Anm. über Printz.
[93]) Anhang: Lautenmemorial über Baron.

[94]) Nr. 51 über Kellner, Nr. 27 über Majer.
[95]) 45. Stück, S. 145 über Mattheson und Heinichen.
[96]) 2. Band, 1. Stück V über Baron; 4. Stück III, 5. Stück V, 6. Stück IV über Daube, angeblich von Gemmel kritisiert. 5. Band, S. 130—220 über Sorges „Compendium". 1. Bd. Vorbericht, S. IV, V. — Daubes Erwiderung an Gemmel: 3. Bd. 1. Stk. VI.
[97]) Vgl. Marpurg, Beiträge Bd. 5, 2. Stk. II; 4. Stk. I.
[98]) Nr. 4, 8, 10, 53 über Sorges Compendium.
[99]) In Marpurgs Beitr. III, 6. Stück, I, S. 465—486, IV, 3. Stk., III, S. 232.
[100]) S. 42.
[101]) Vergl. Johann Schreyer.
[102]) In A. M. Z., 7. Jahrg. 1872, S. 489.
[103]) In: B. J. 1908, insbes. S. 90 f.
[104]) In A. M. Z., 50. Jahrgg. 1923, Nr. 57, S. 75.
[105]) In: J. f. m. W., Bd. 2, 1867.
[106]) In: V. m. W., 38./74. Jahrgg. Nr. 1 ff.
[107]) Vortrag auf dem Kongreß der Internationalen Gesellschaft f. Musikwissenschaft, Lüttich, 1930. — Burnham, Bucks, 1931.
[108]) In: Z. f. Mw. 12. Jahrgg. 11./12. Heft.
[109]) In: A. m. Z. n. F., 3. Jahrgg. 1865, Nr. 28 ff. (2. Artikel S. 449).
[110]) In A. d. M. Z., 2. Jahrgg. 1875, Nr. 37 ff., insbesondere Nr. 41 ff.: 7. Musikalisches (Accompagnement).
[111]) In: A. M. Z. 1897, Nr. 29/30, S. 426.
[112]) In: V. m. W., 39. Jahrgg. Nr. 6, S. 131.
[113]) P. J. für 1909, Leipzig 1910, S. 55 ff., insbesondere S. 62, 63.
[114]) In: P. J. für 1900, S. 56.
[115]) In: Festschrift zum 50. Geburtstag Adolf Sandbergers, München, 1918.
[116]) In: A. M. Z., 31. Jahrgg. 1904, Nr. 48; Schluss.
[117]) In: A. D. M. Z., 2. Jg. Nr. 49 ff. u. 3. Jg. Nr, 2,
[118]) In: A. M. Z., 1903, Nr. 24/25.
[119]) In: M. W. 33. Jahrgg., Leipzig 1902, Nr. 3: (Schluß).
[120]) S. III, IV.
[121]) In: A. D. M. Z., 3. Jahrgg., Nr. 7 ff.
[122]) In: A. D. M. Z., 3. Jahrgg., 1876, Nr. 1 ff.
[123]) Vorwort, S. XXIII—XXV, XXIX, Kap. I, S. 28.
[124]) In: B. J. 1904, s. insbes. S. 114 f.
[125]) 16. Der Generalbaß, S. 147, insbes. 153 ff.
[126]) S. 22—24.
[127]) In: G. J., 3. Jahrgg., 1917, Leipzig, S. 88.
[128]) In: B. J. 1908.
[129]) In: B. J. 1914/15.
[130]) Vergl. F. Arnold.
[131]) In: N. Z. f. M., Leipzig, 1904, Heft 10.
[132]) In: B. J., 1904.

[133]) In: M. W. 1875, S. 489a, 505a.
[134]) In: M. W. 1875, S. 549a.
[135]) In: Philipp Spitta, Musikgeschichtliche Aufsätze, Berlin 1894, Bachiana, Nr. 4.
[136]) In: Z. f. M., 13. Jahrgg., Heft 1, S. 11, insbesondere S. 14/19.
[137]) In: B. J. 1906.
[138]) Vorwort S. XII.
[139]) In: Von Neuer Musik, Köln, 1925, S. 222 u. insbes. S. 248; Die Generalbaßlehre.
[140]) S. 395 ff.
[141]) S. 303 ff. Insbesondere S. 320 ff.

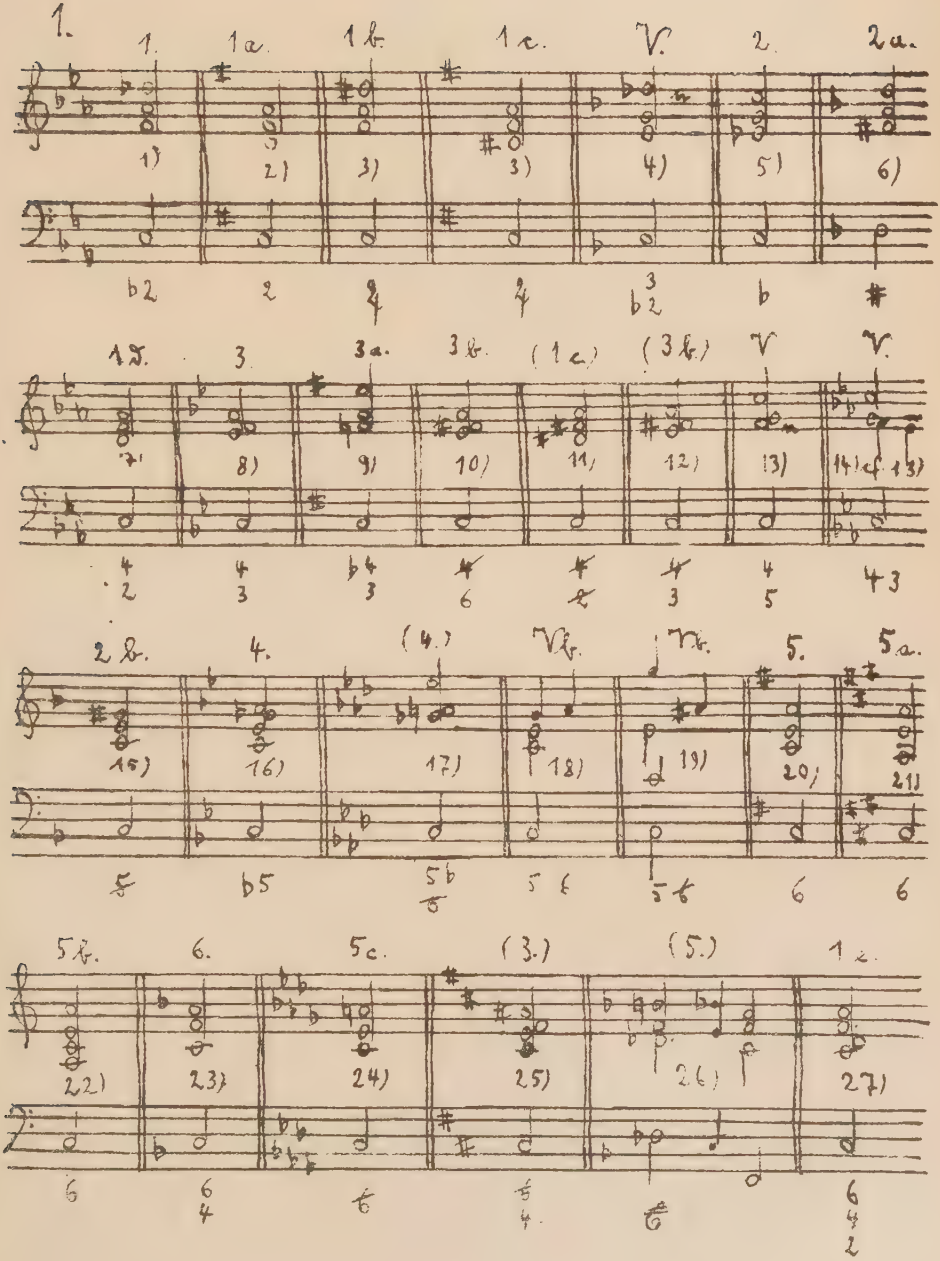
Personen-Register.

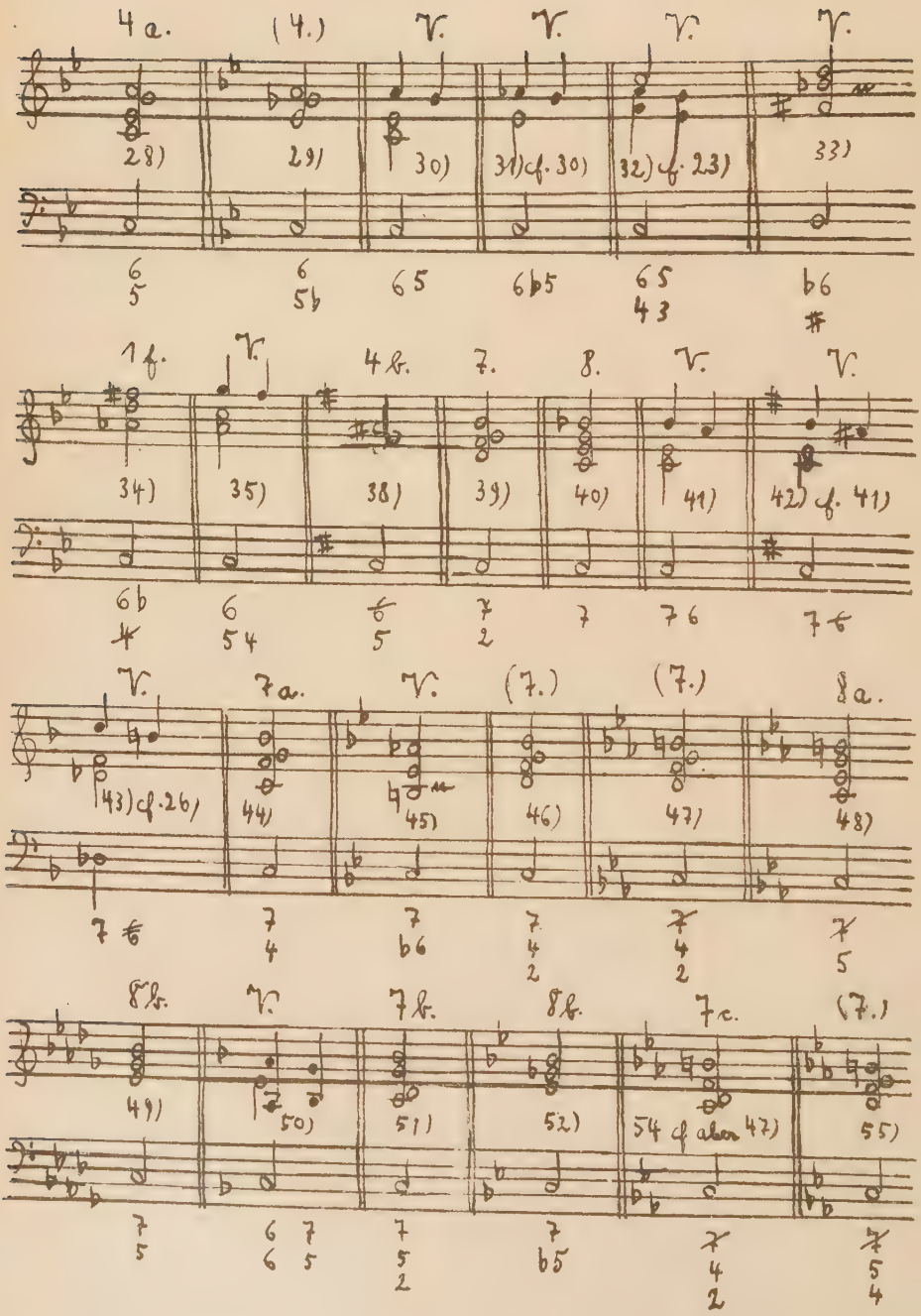
Adlung 41, 44, 34, 38
Agazzari 47, 3, 32
Aichinger 3
Albert 41
Albinoni 43
d'Alembert 47, 73
Amster 48
F. Arnold 48
F. T. Arnold 48, 4
Bach, A. M. 38
„ C. Ph. E. 45, 1, 34, 56, 66
„ J. S. 43, 44, 1, 2, 3, 33, 57, 58, 63, 64, 66, 67, 71
„ W. F. 67
Baron 43, 33, 39
Batka 76
Beccatelli 47
Becker 41
Bellermann, H. 48
Bieder 48
Bischofreiter 45
v. Blankenburg, L. 77
„ Q. 47, 3
Böddecker 42, 37
Boutmy 46
Boyvin 46, 40, 74
Bronner 43, 38
Brossard 67
Buchmayer 48
Buliowsky 45
Burrigel 43, 33, 51, 65
Buschkötter 48
Campion 46
Carissimi, G. 76
Cettencover 78
Chrysander 48, 4, 75
Clément 46
Corrette 46
Crüger 41
Daffner 48
Dandrieu 46, 39
Daube 44, 34, 53, 79
Delair 46
Deysinger 45
Dretzel 43, 38
Dubugrarre 46
Ebner 41, 73
Eitner 41
Fabricius 41
Falck d. Ae. 45
Fellerer 48, 72
Fétis 41
Fischer-Krückeberg 48
Forkel 41
Franz 48, 4
v. Freudenberg 77
Gasparini 47, 3
Geminiani 47
Gemmel 79
Gerber 43
Gervais 46, 72
Giordani 47
Gugl 43, 38
Guilmant 77
Händel 63, 21, 31
Hahn, A. 49
Hahn, G. J. 44, 35
Halter 76, 51
Hauptmann 53
Haydn, M. 45
Heinichen 42, 1, 2, 33—37, 40, 55, 65, 66, 74
Herbst 73
Hertel 45
Jadassohn 49, 4
Janovka 45
Justinus a. D. 42, 38
Keller 47
Kellner 43, 33, 35, 37

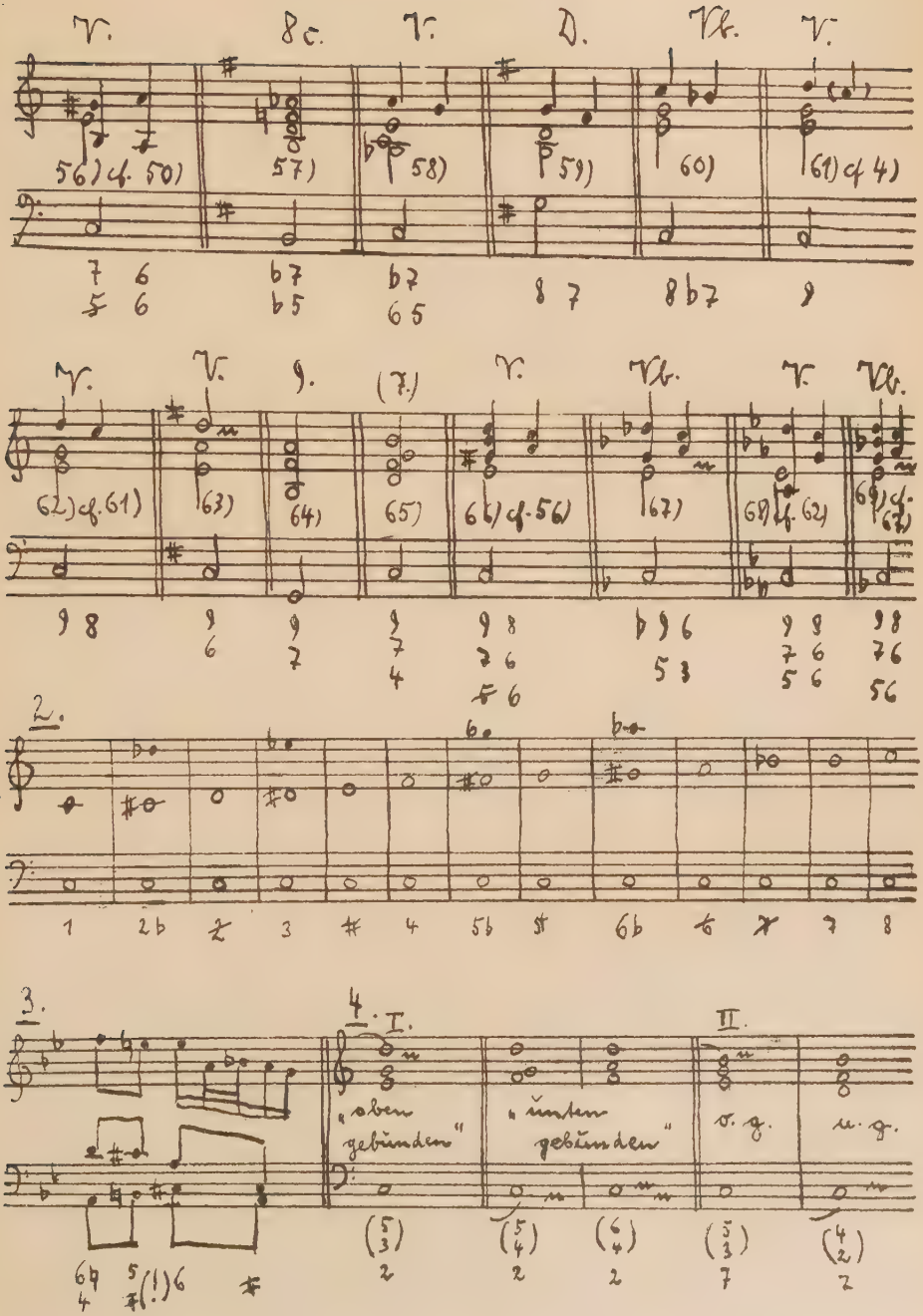
Kircher 67
Kirchmayer 78
Kirnberger 44, 76
König 44, 38
Koesfeld, s. Zumbach
Krause 49, 4
Kresse 76
Kretzschmar 49
Krusike 76
Kuntzen, A. C. 1, 35
Lampe 47
Landshoff 49
Laugier, s. Morambert
Louis u. Thuille 50
Leichtentritt 49
Lingke 44, 38, 51, 74
Maichelbek 43, 1, 38, 55
Majer 43
Marpurg 44, 48, 33, 34, 73
P. Martini 47
Masson 46
Mattheson 41—43, 48, 1—3, 30, 31, 33, 35—37, 39, 55, 62, 63, 65, 66, 72, 74
M. B. 46
Mizler 44, 48, 33, 35—38
Morambert 46
Müller 43, 38
Muffat, G. 45
Murschhauser 43, 38
Nauß 44, 38
Niedt 42, 45, 32, 34, 37, 38, 65, 70, 73
Ochs 49
Pasquali 47
Penna 47
Perrine 46
Pitsch 49
Praetorius, M. 41, 32, 33
Prinz 42
Prüfer 49
Quantz 44, 70
Rameau 46, 3, 51
Reinhard 44
Riemann, H. 49
Roussier 47
Sabbatini 47
Sachs 49
St. Lambert 46, 3, 40
Samber 42, 38, 55
Scacchi 67
Scarlatti, A. 51
Schadaeus 75
Schäffer 49
Scheibe 44, 48, 36
Schenker 49
Schering 49, 4
Schmidt 49
Schmitz 49
Schneider 49, 4
Schreyer 49, 77
Schröter 41, 48, 35, 37
Seiffert 49, 35
Sonnenkalb 48
Sorge 44, 33—35, 56
Speer 42, 3, 73
Spieß 44, 38
Spitta 50, 4, 38
Staden, J. 41
Stierlein 42, 73
Stilz 50
Telemann 43, 1, 33, 35, 55, 66, 71
Thielo 44, 33, 34, 38
Treiber 42, 45, 35, 36
Viadana 47, 32
Vincentius 41
Violin 50, 4
Voigt, C. 44, 33, 36, 38, 66
Voigt, W. 50
Vrieslander 50, 4
Weitzler 44
Werckmeister 42, 2, 3, 32, 34—37, 57, 65, 71, 72, 73
Westbladh 47
Widor 78
Wolf 50
Wolffheim 41
Zellbell 47
Zumbach 47

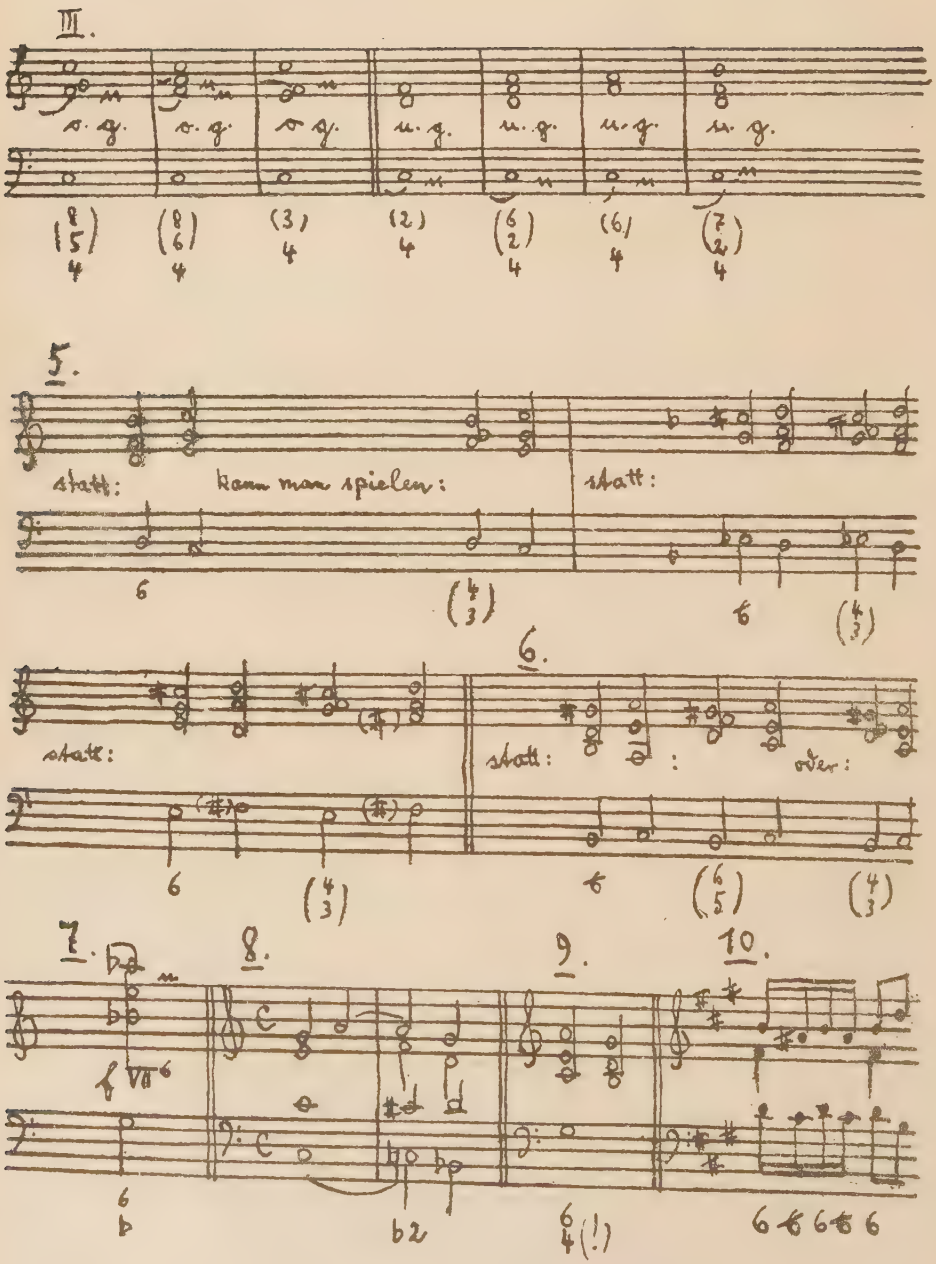
Lebenslauf.

Ich, Ernst Ulrich, wurde geboren am 18. II. 1905 zu Bochum als Sohn des Amtsgerichtsrats Friedrich Ulrich und seiner Gemahlin Clara geb. Hünnebeck. Ich besuchte das Staatl. human. Gymnasium zu Bochum und bestand Ostern 1923 die Reifeprüfung. Darauf studierte ich an den Universitäten Freiburg i. Br., Kiel, München, Berlin und Münster i. W.; zunächst Rechtswissenschaft, später Musikwissenschaft sowie lateinische und englische Philologie. Meine Lehrer in der Musikwissenschaft waren die Herren Professoren bezw. Privatdozenten Dr. W. Gurlitt, H. Erpf, R. Oppel, A. Lorenz, F. Blume, H. J. Moser, J. Wolf, A. Schering, F. Volbach und K. G. Fellerer. Besonderen Dank schulde ich Herrn Privatdozenten Dr. K. G. Fellerer, der mir wertvolle Winke und Hinweise zu meiner Dissertation gab.

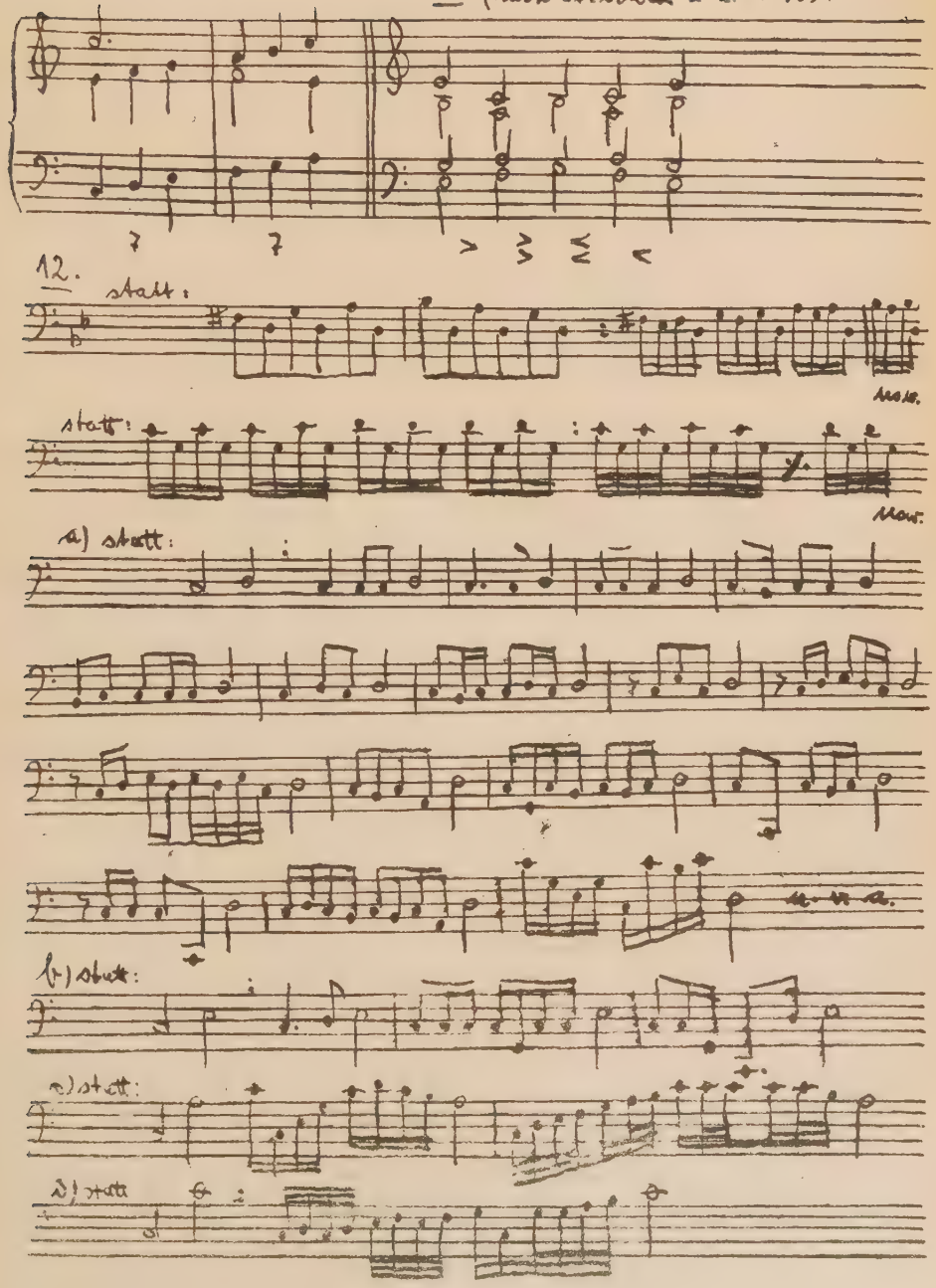

1.
1. 1a. 1b. 1c. V. 2. 2a.
1) 2) 3) 3) 4) 5) 6)
2b. 3. 3a. 3b. (1c.) (3b.) V V.
7) 8) 9) 10) 11) 12) 13) 14) (13)
2b. 4. (4.) Vb. Vc. 5. 5a.
15) 16) 17) 18) 19) 20) 21)
5b. 5. 5c. (3.) (5.) 1c.
22) 23) 24) 25) 26) 27)


4a. (4.) V. V. V. V.
28) 29) 30) 31) cf. 30) 32) cf. 23) 33)
1f. V. 4k. 7. 8. V. V.
34) 35) 38) 39) 40) 41) 42) cf. 41)
V. 7a. V. (7.) (7.) 8a.
43) cf. 26) 44) 45) 46) 47) 48)
8k. V. 7k. 8k. 7c. (7.)
49) 50) 51) 52) 54 cf. aber 47) 55)

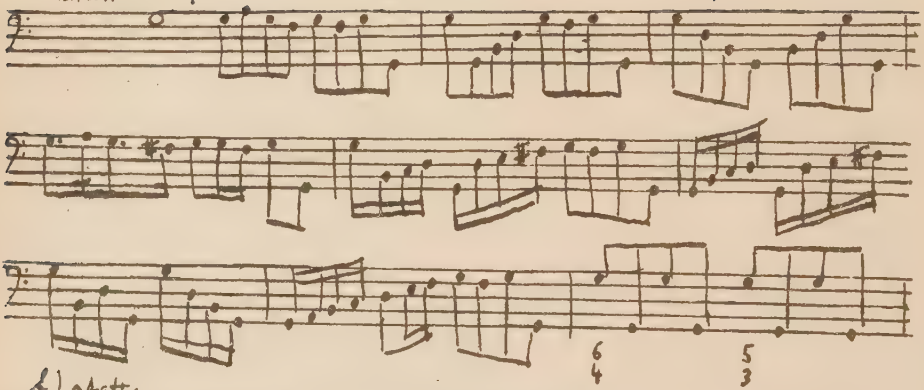

V.
8c.
V.
D.
Vk.
V.
56) cf. 50)
57)
58)
59)
60)
61) cf 4)
V.
V.
9.
(7.)
V.
Vk.
V.
Vk.
62) cf. 61)
63)
64)
65)
66) cf. 56)
67)
68) cf. 62)
69) cf. 67)
2.
3.
4.
I.
II.
„oben gebunden"
„unten gebunden"
o. g.
u. g.


III.
5.
statt:
kann man spielen:
statt:
6.
statt:
statt:
oder:
7.
8.
9.
10.

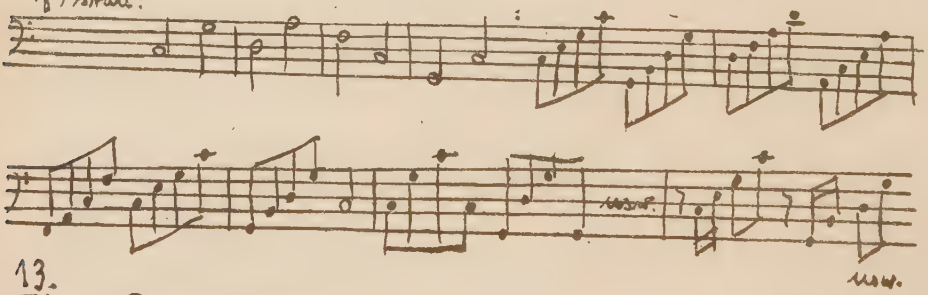
11. (nach Stierlein a.a.O. 1691



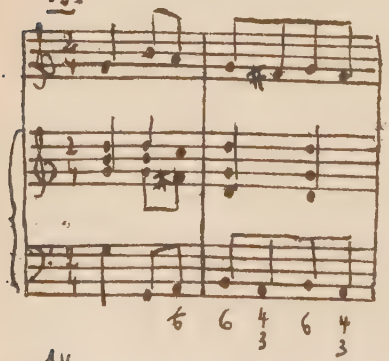
e) statt:



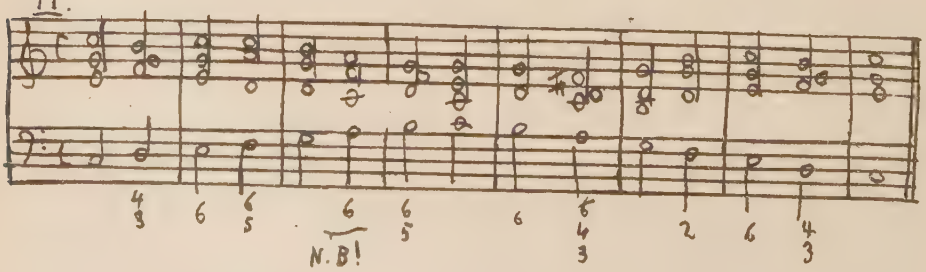
f) statt:

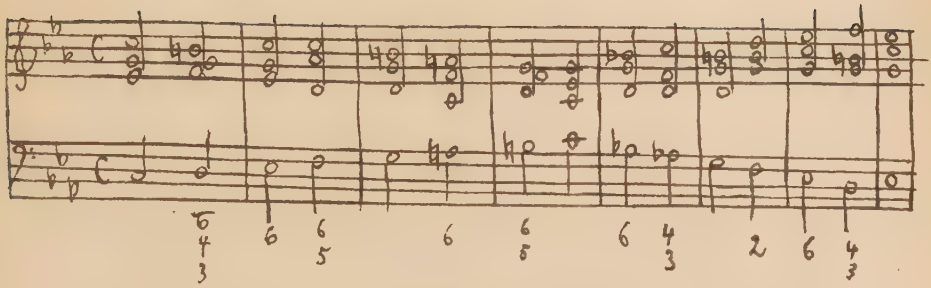


13.



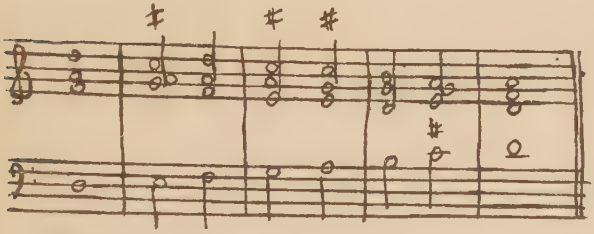
14.



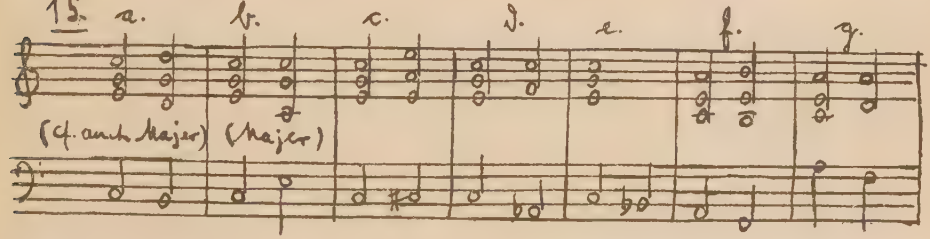


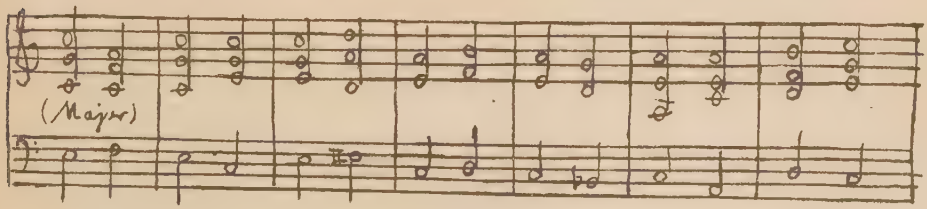
„Jedoch gibt es auch noch andere Möglichkeiten." (!)

(Kellner a.a.O., Kp. 3)

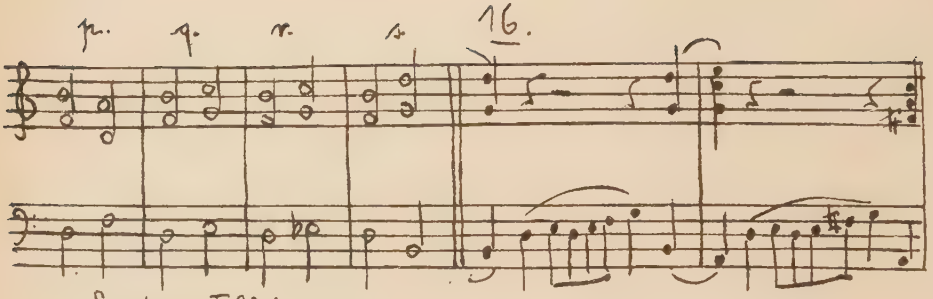


(Lingke)

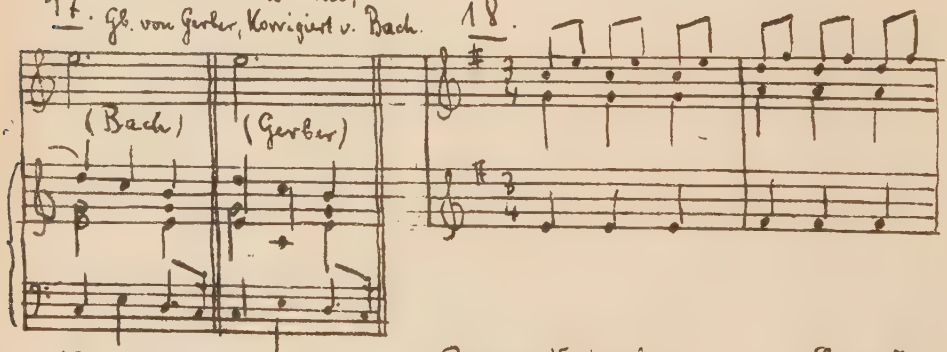


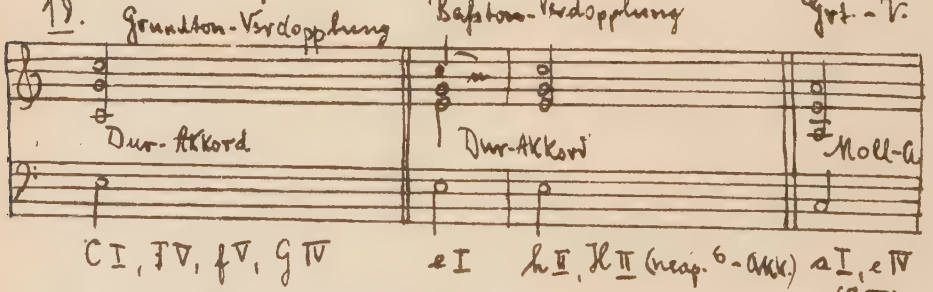


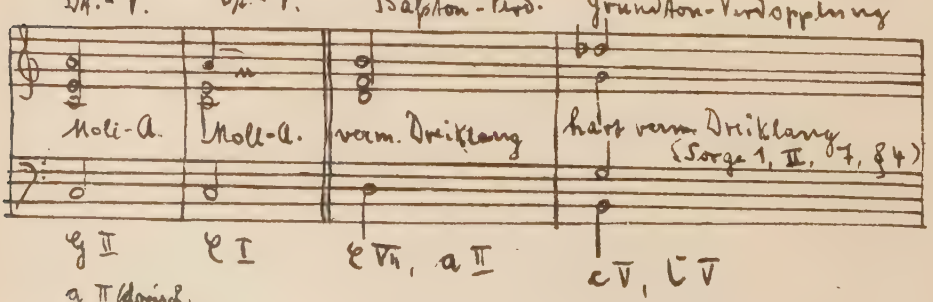
h. i. k. l. m. n. o

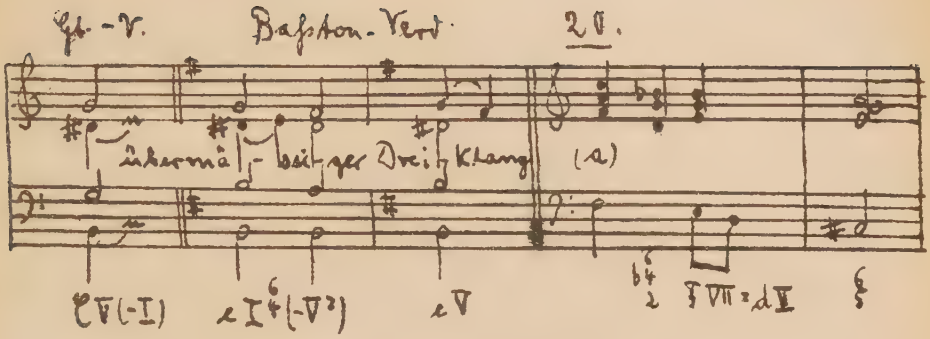


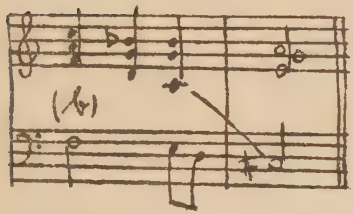
17. Sonate von T. Albinoni, Gb. von Gerber, Korrigiert v. Bach.



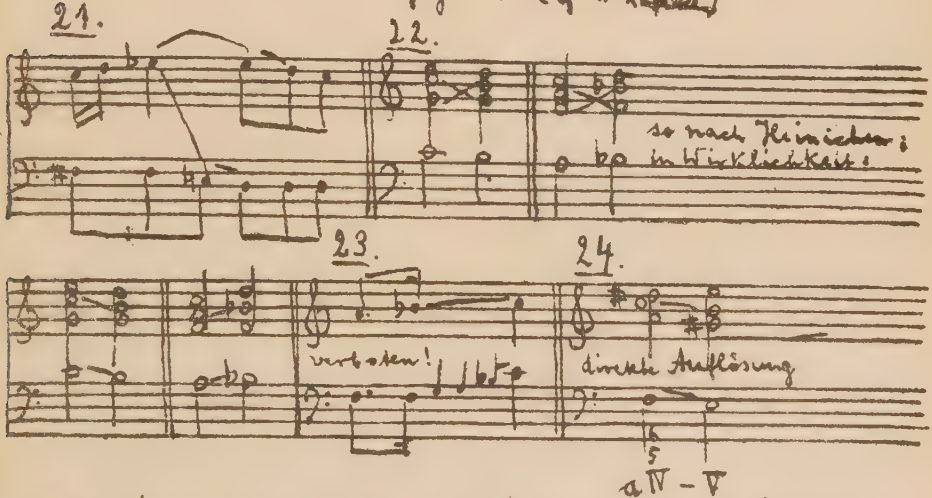


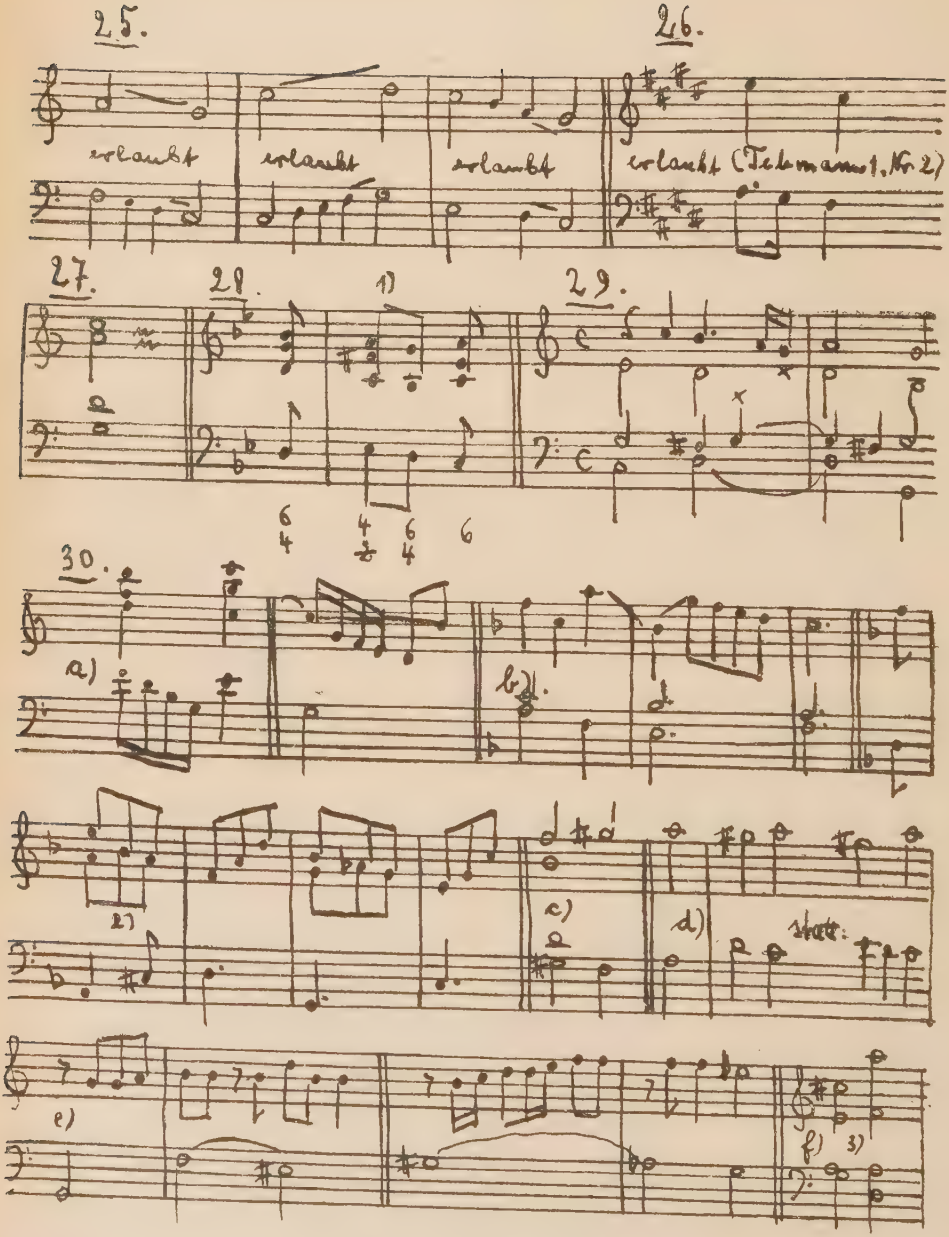




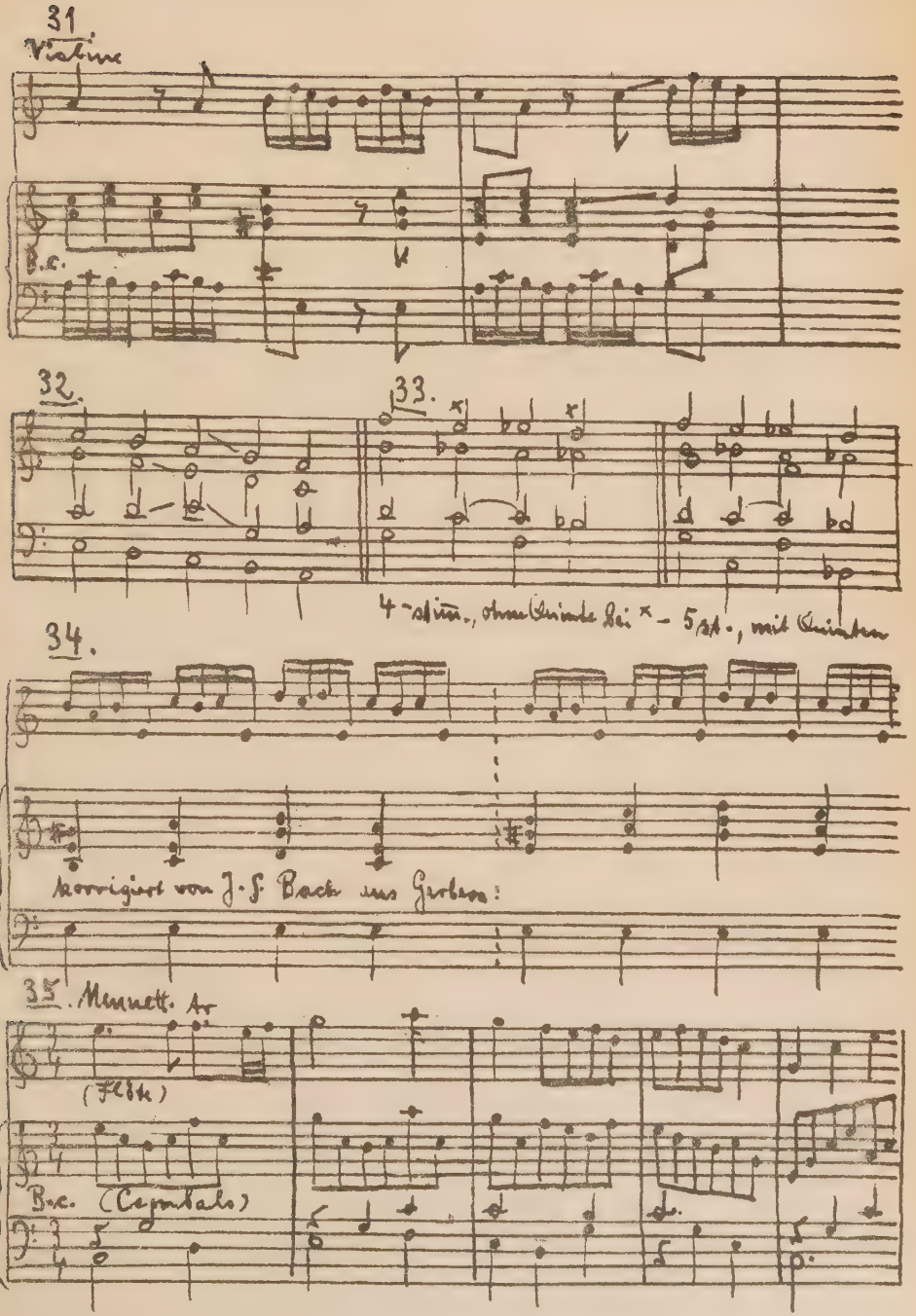


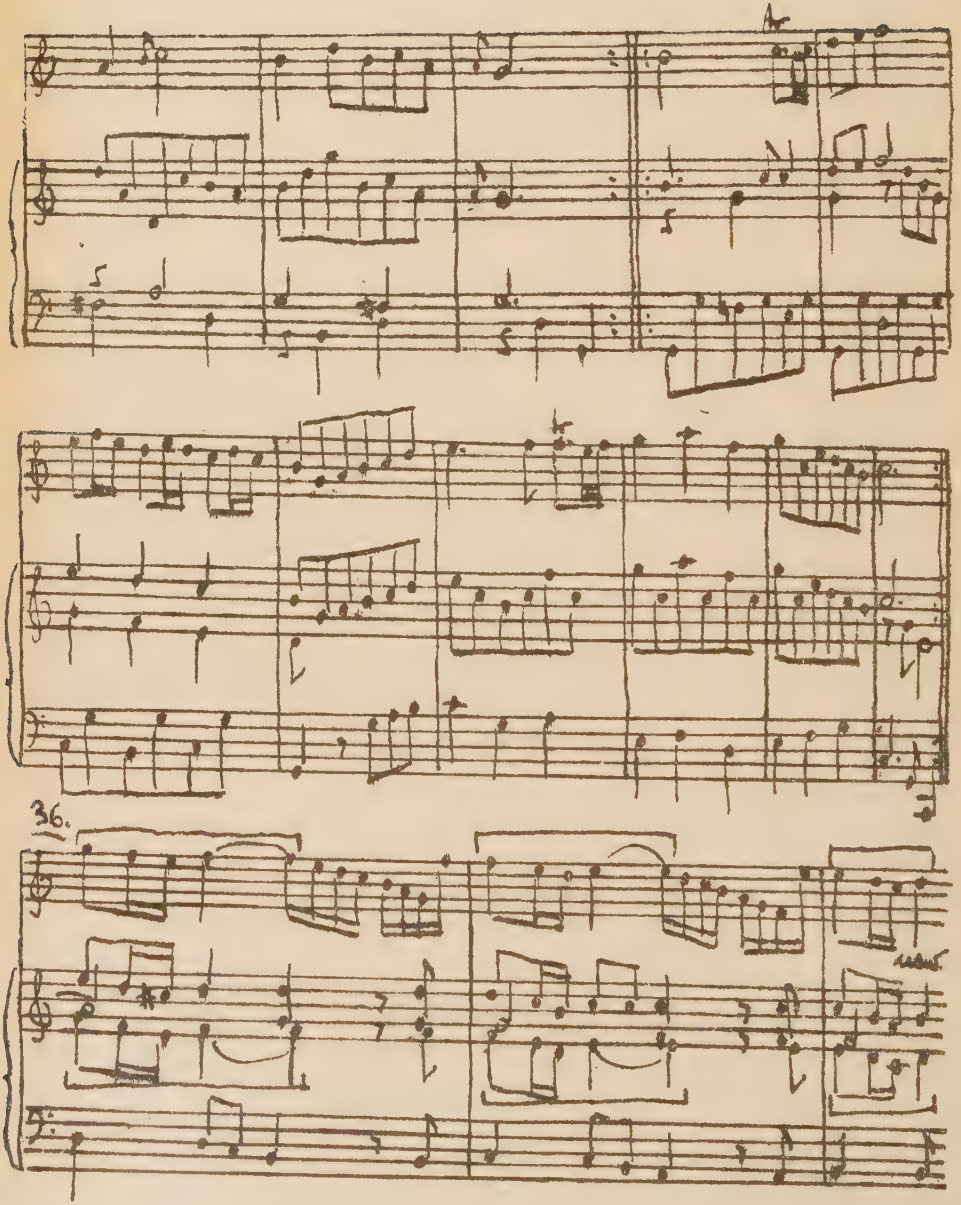
Die Fassung (b) (nach Gügl) zeigt den fehlerhaften Querstand. Hier ist ein Anwendungsfall für die Signatur $\widehat{5}$ gegeben. (Cf. 1. Kapitel)

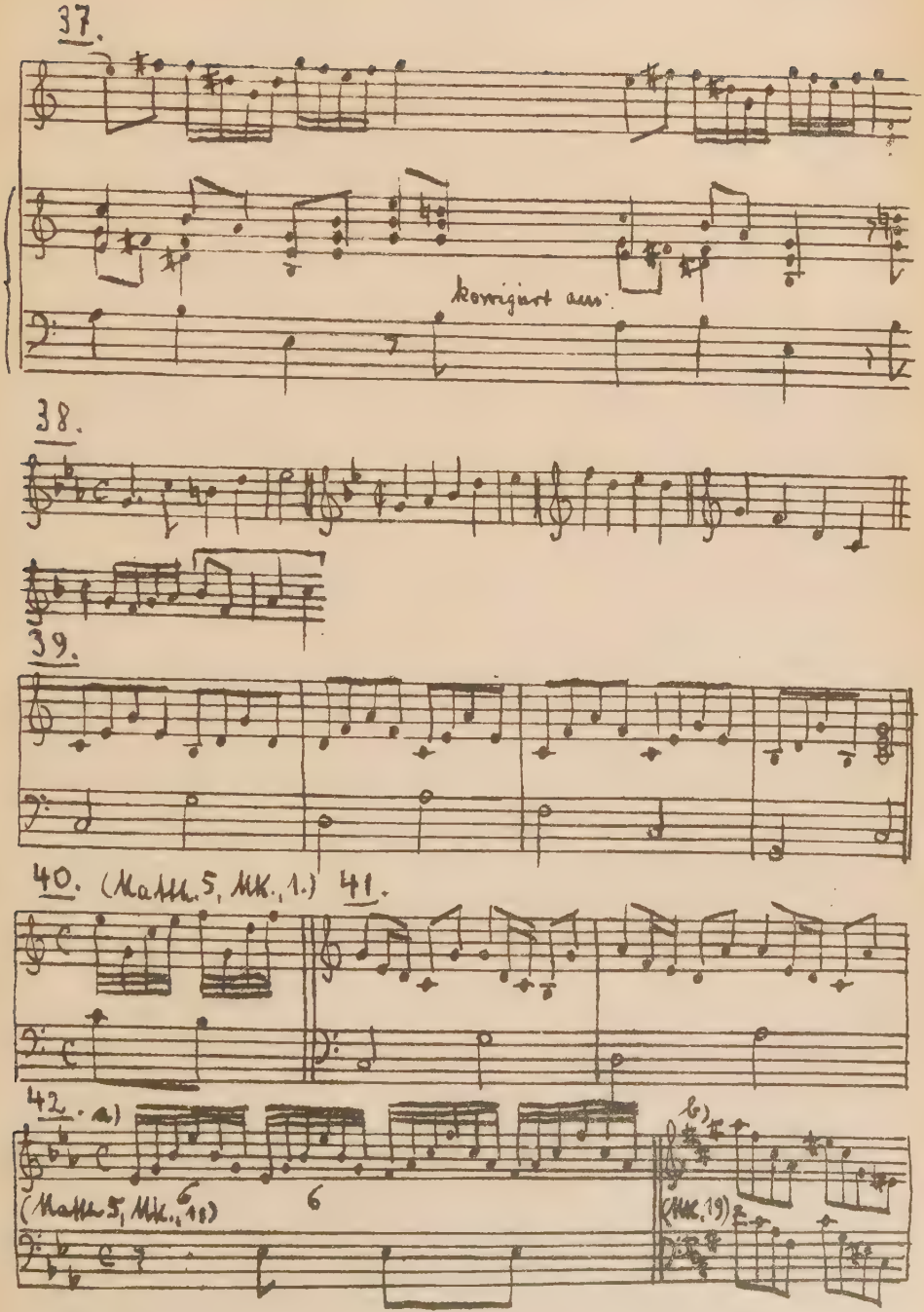


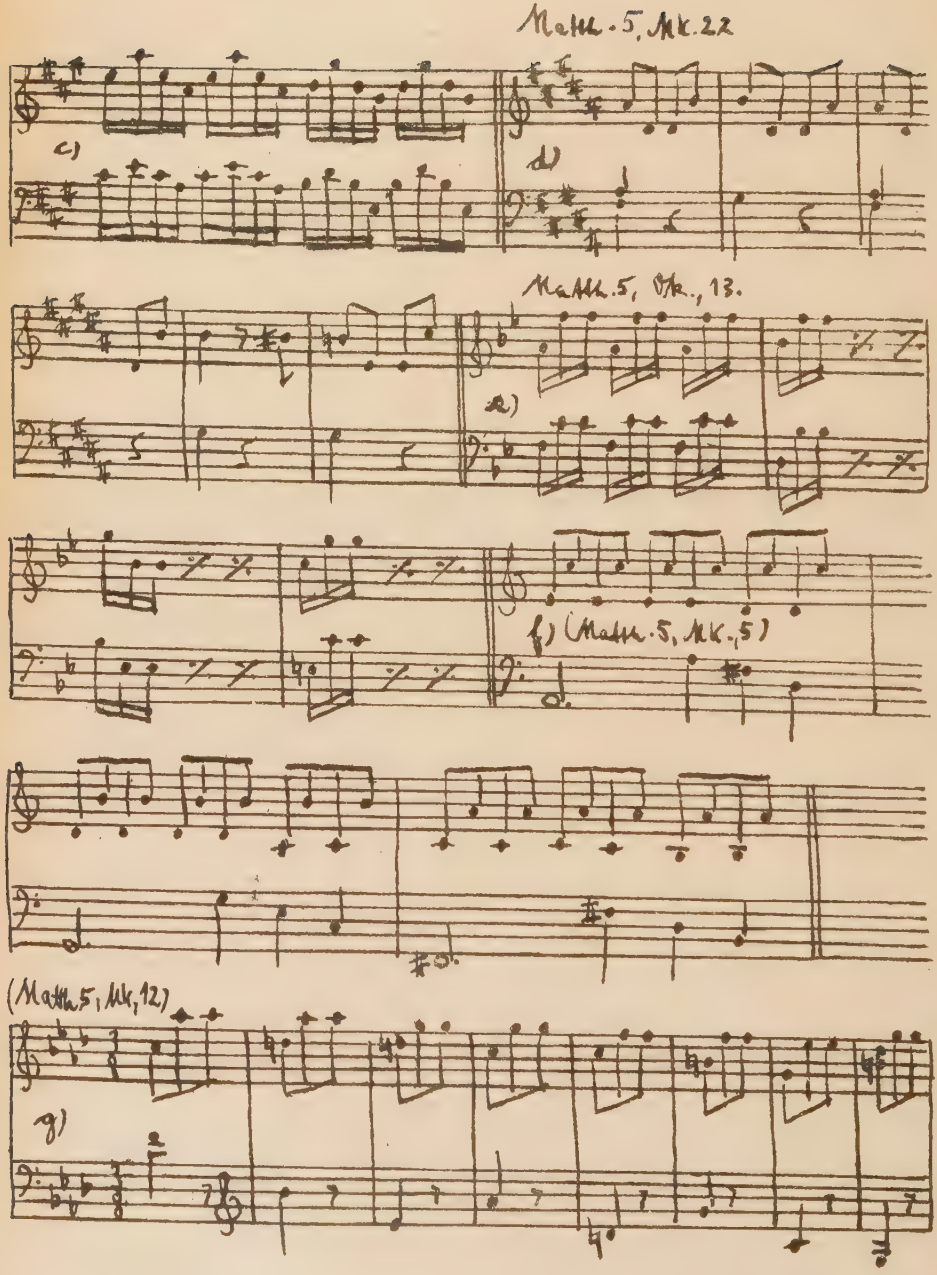


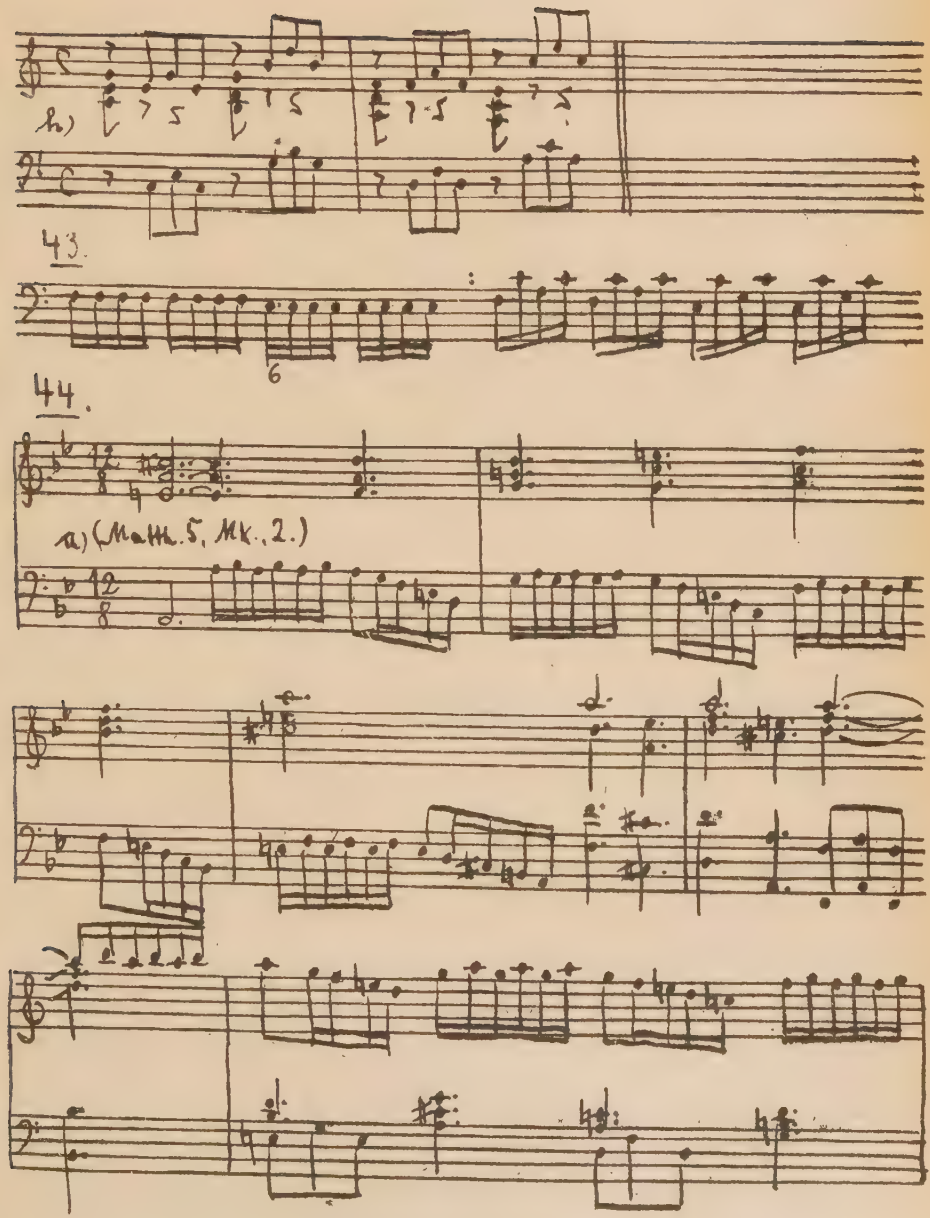
1) Die Quarte ist nicht vorbereitet, das es des Bassos steht aber statt d (Nonenvorhalt in V^7, ohne Grundton = VII^7), zu dem das a' Quinte sein würde. – 2) Eigentlich pausiert die Oberstimme! – 3) Auswechslung.

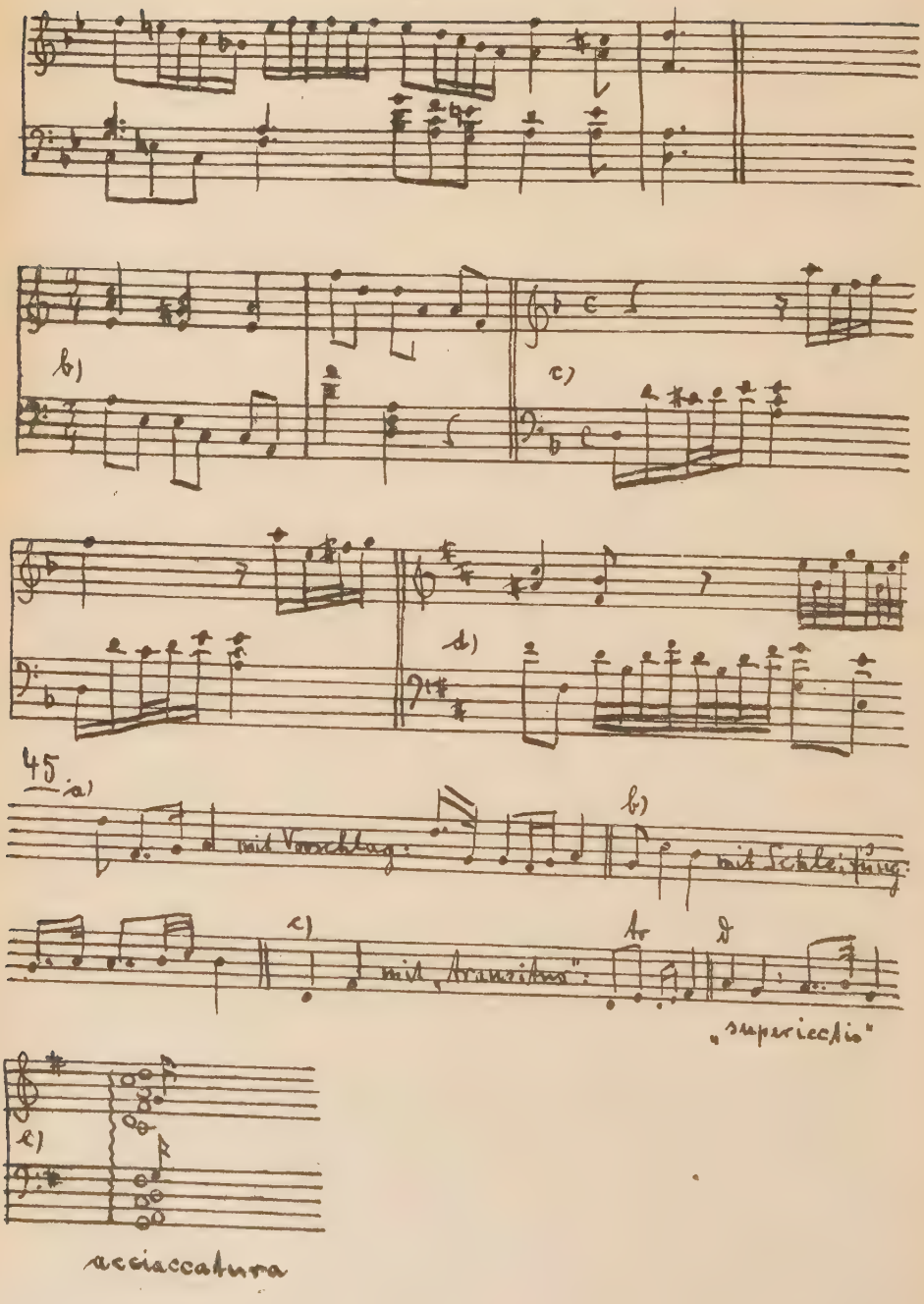

31
Violine
B.c.
32.
33.
4-stim., ohne Quinte bei × – 5/31., mit Quinten
34.
korrigiert von J. S. Bach aus Gerber:
35. Menuett. Ar
(Flöte)
B.c. (Cembalo)

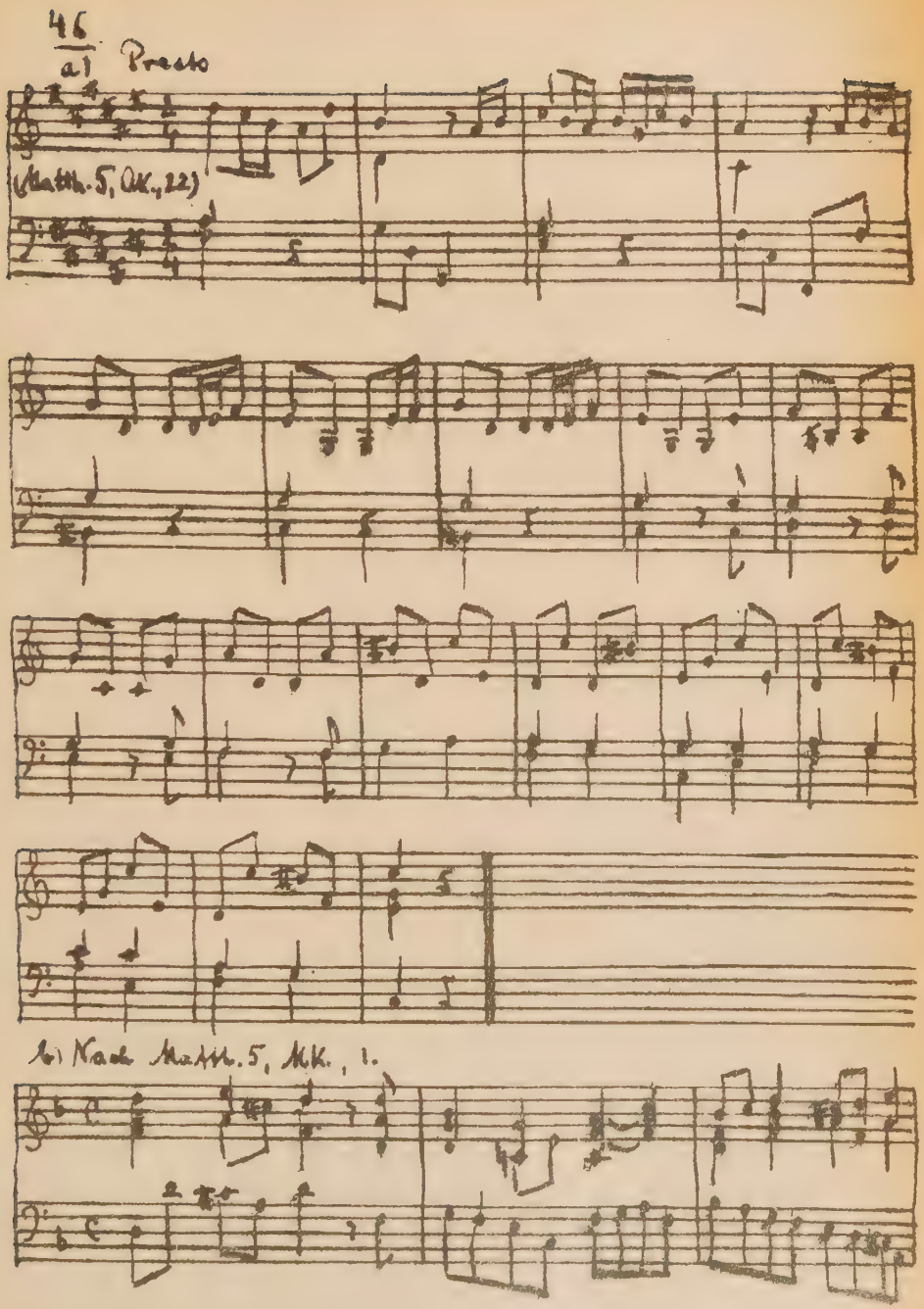

36.

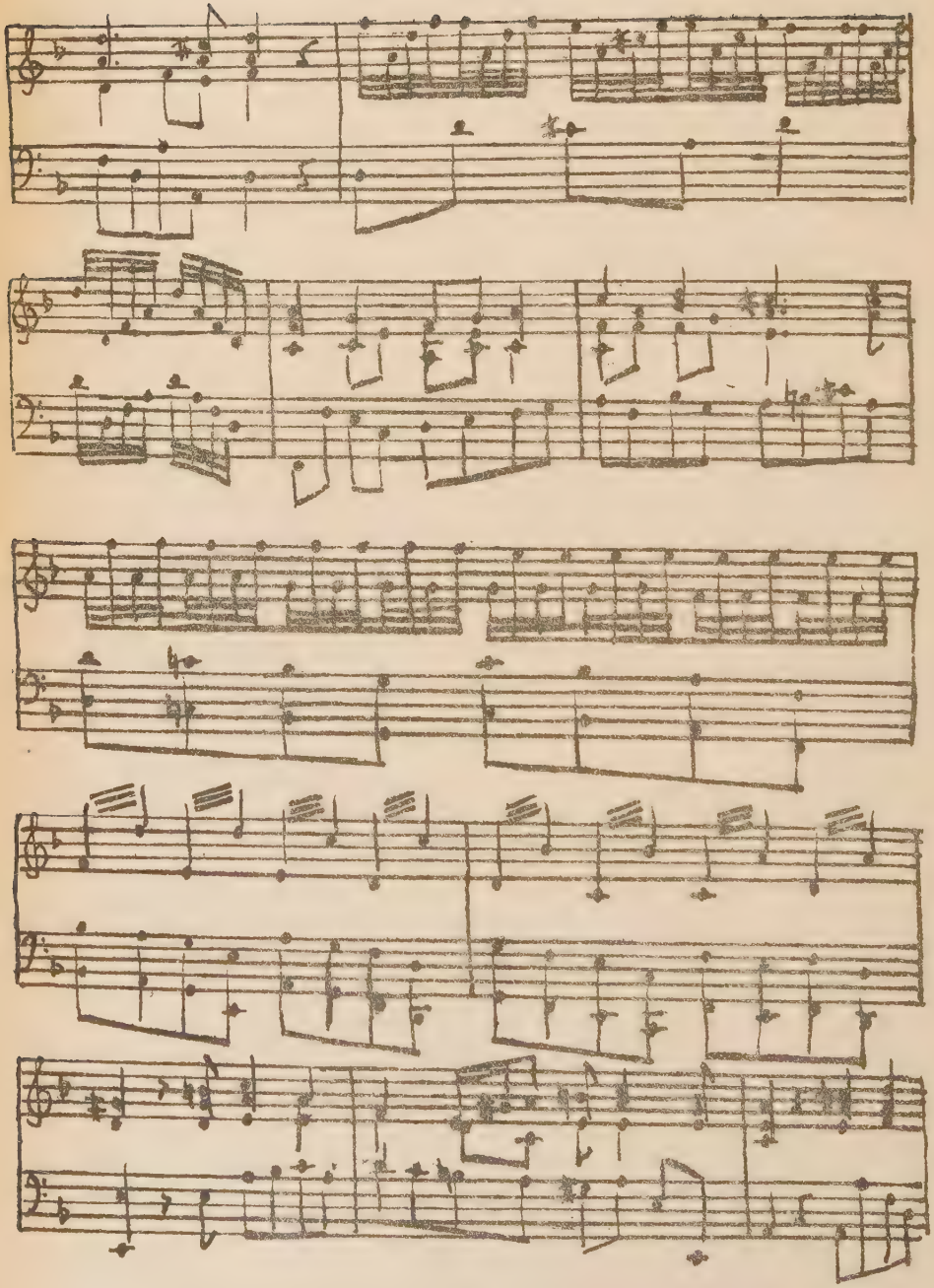

37.
konzipiert aus:
38.
39.
40. (Matth. 5, Mk., 1.)
41.
42. a)
(Matth. 5, Mk., 6, 18)
6
b)
(Mk. 19)

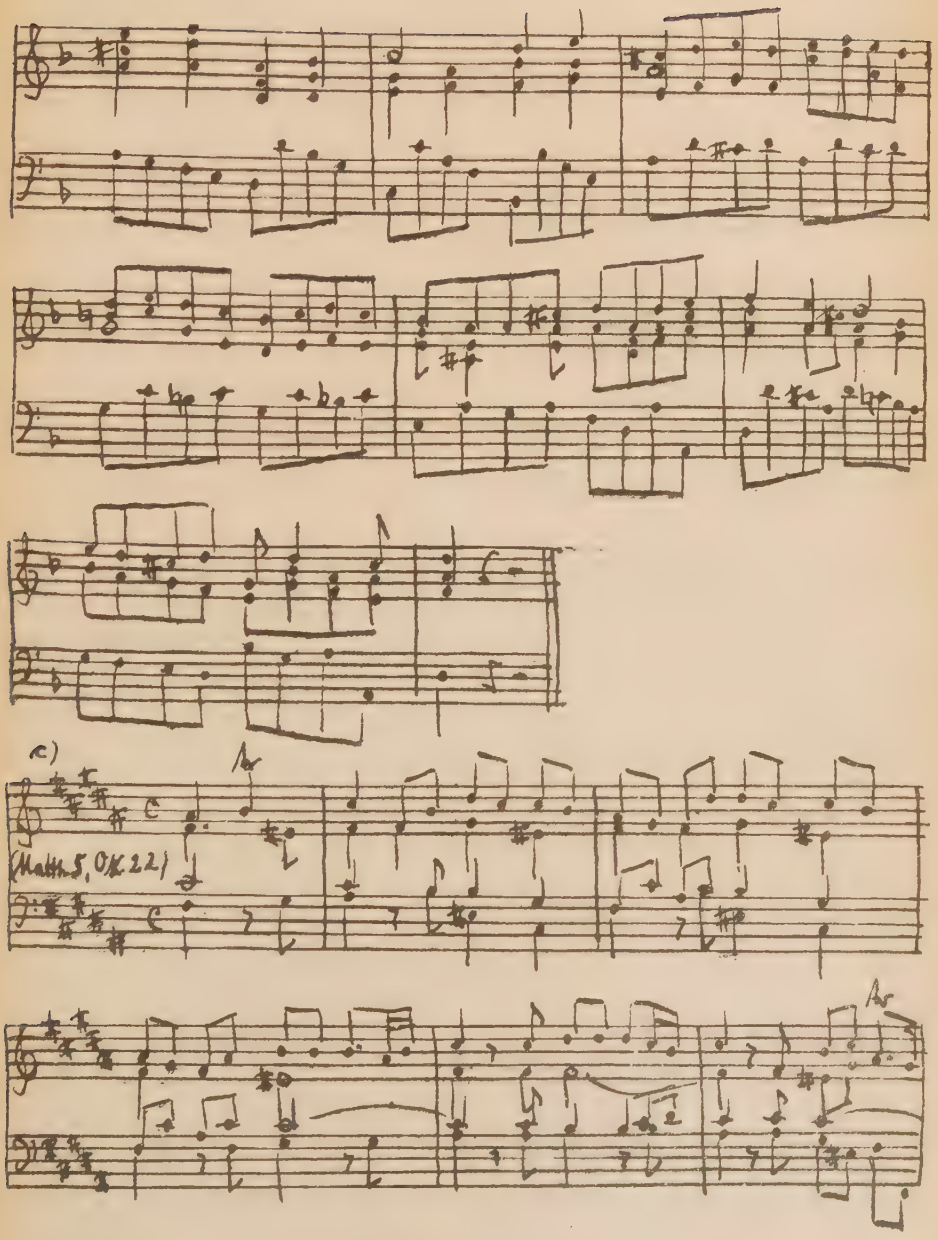

Matth. 5, Mk. 22
c)
d)
Matth. 5, Mk., 13.
e)
f) (Matth. 5, Mk., 5)
(Matth. 5, Mk, 12)
g)

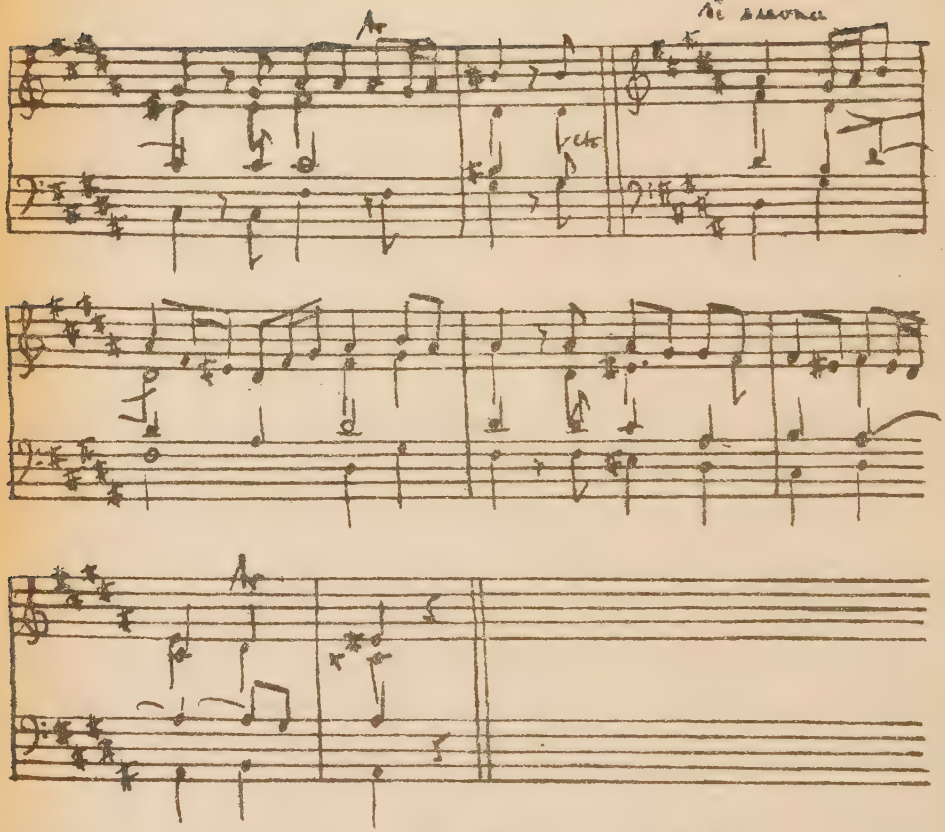

h)
43.
6
44.
a) (Matth. 5, Mk., 2.)


b)
c)
d)
45
a)
mit Vorschlag
b)
mit Schleifung
c)
mit „Aranciatura"
„superiecta"
e)
acciaccatura

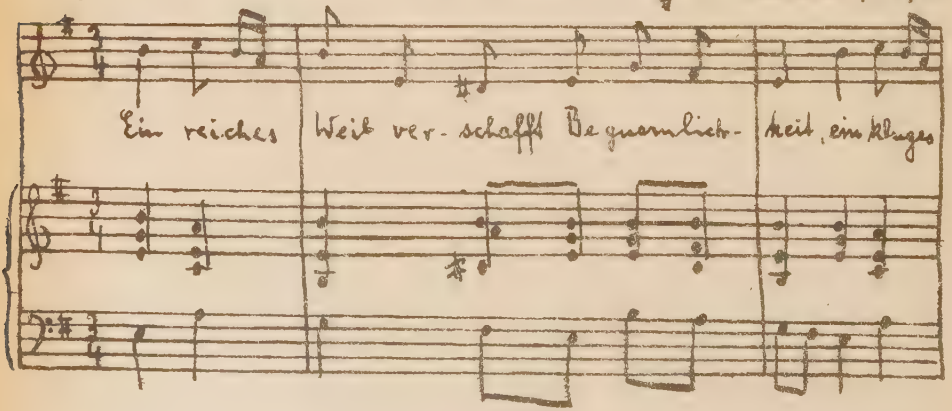

46
a) Presto
(Matth. 5, 21., 22)
b) Nach Matth. 5, MK., 1.

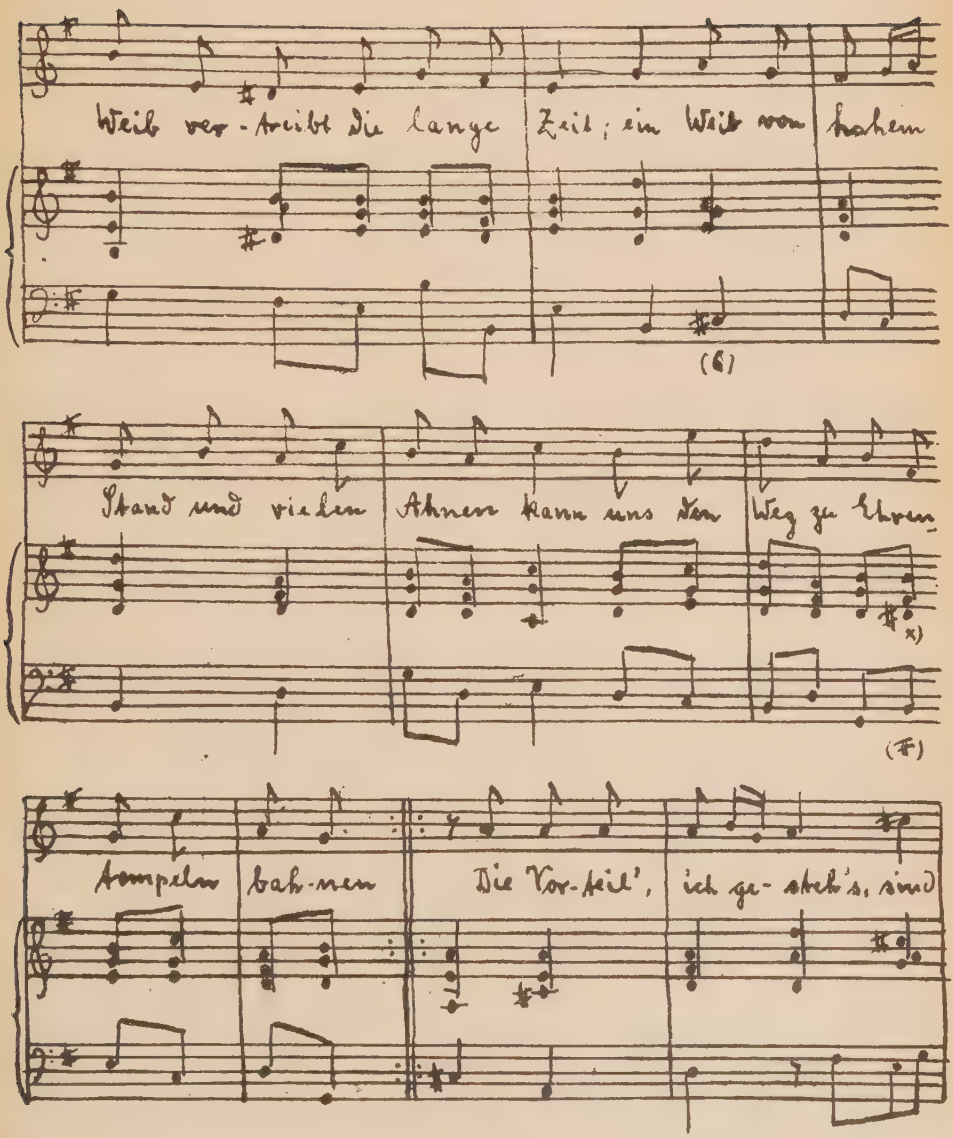



c)
(Matth. 5, 0/K 22)

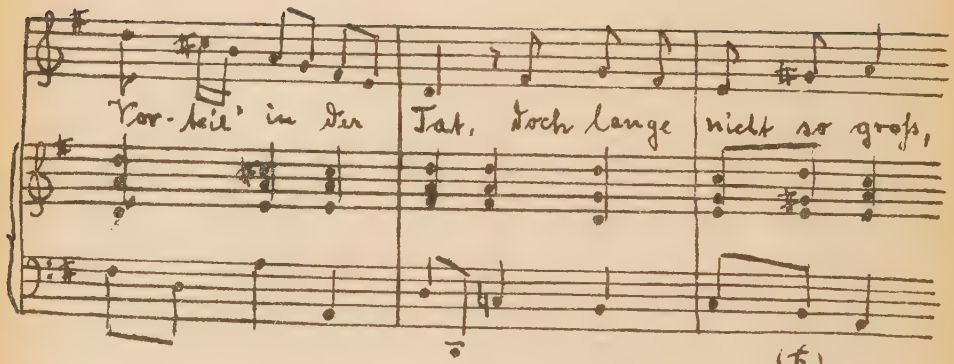


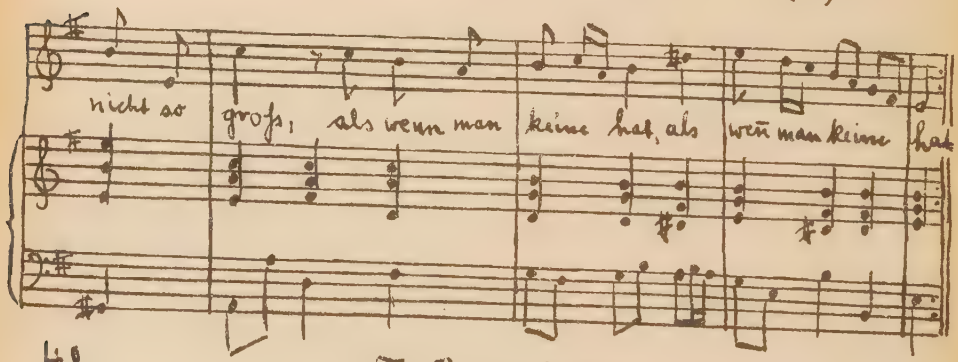
47. Die Frau. G. Ph. Telemann I, Nr. 12.





x) Im Original: g' statt fis'

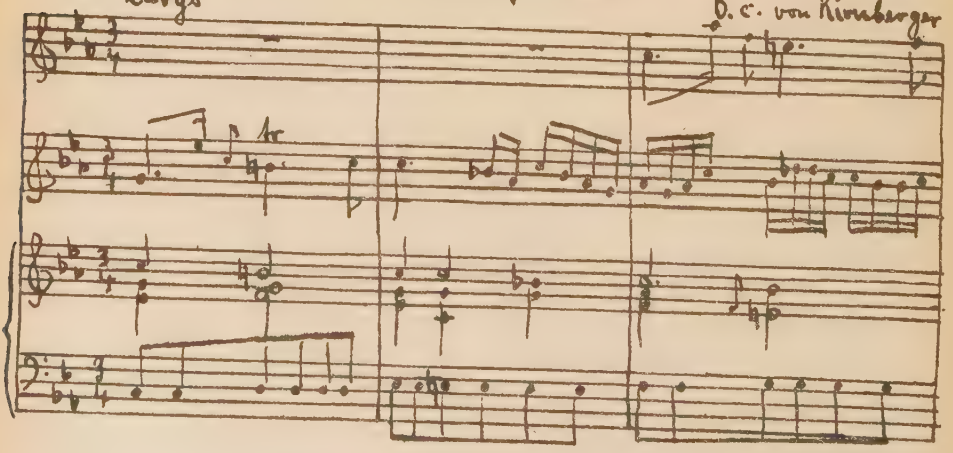




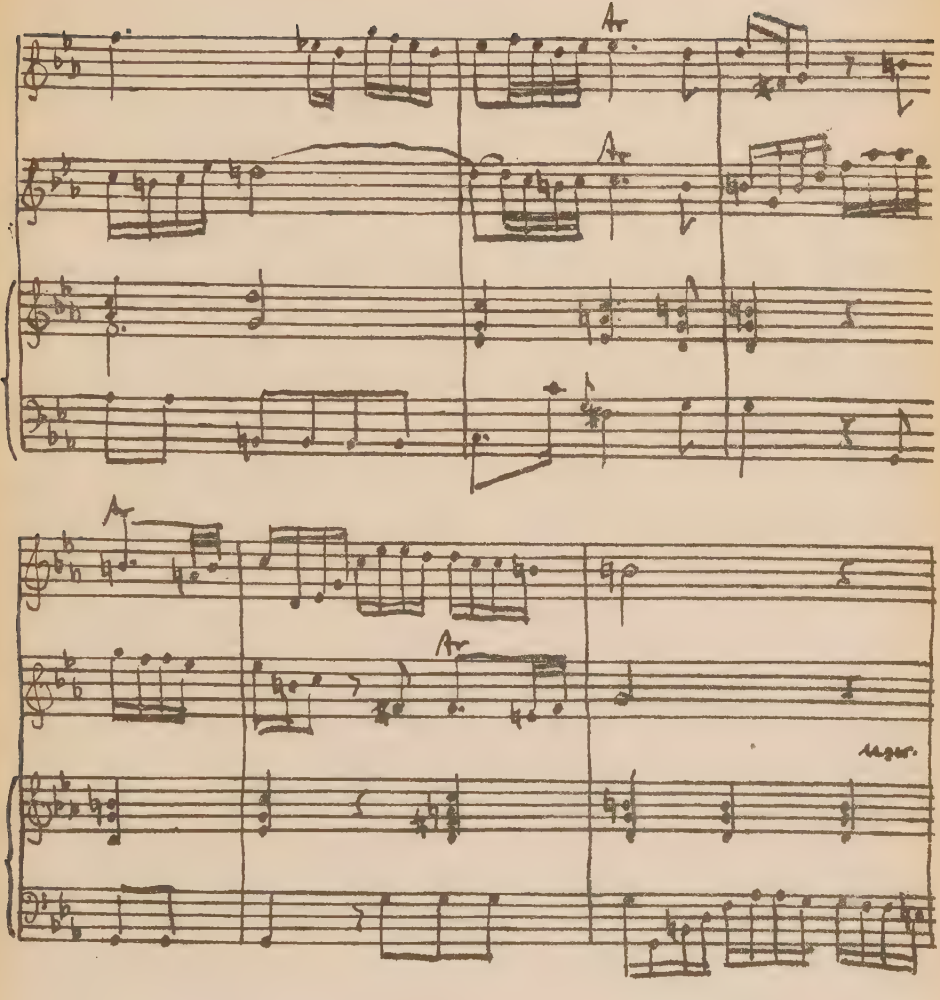
48. Largo

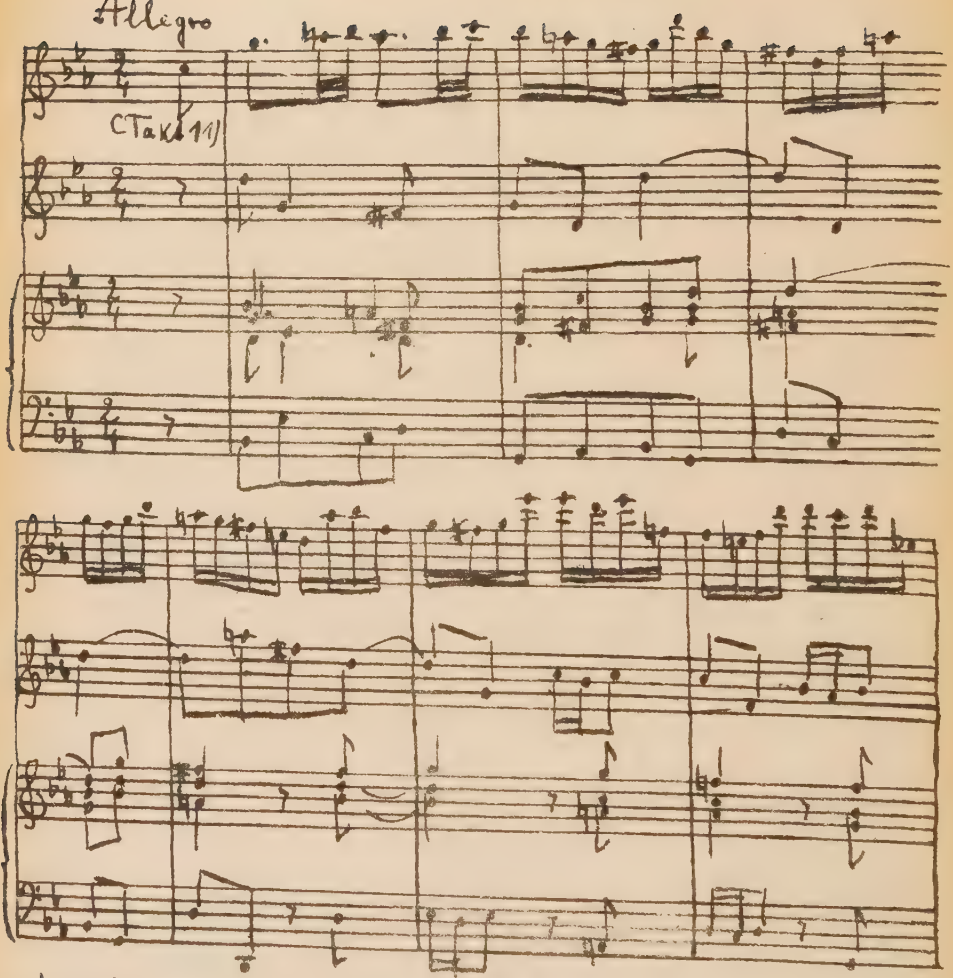
Trio*) von J. S. Bach

B. c. von Kirnberger

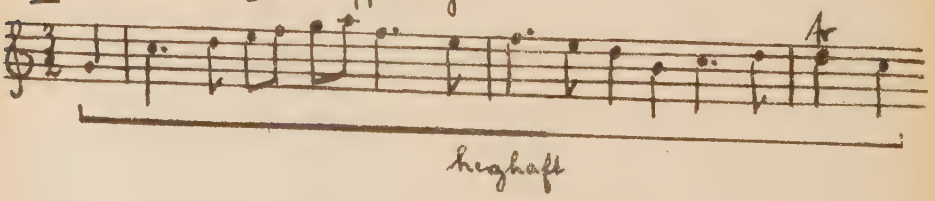


*) aus dem „Musikalischen Opfer", für Querflöte, Violine u. b.c.

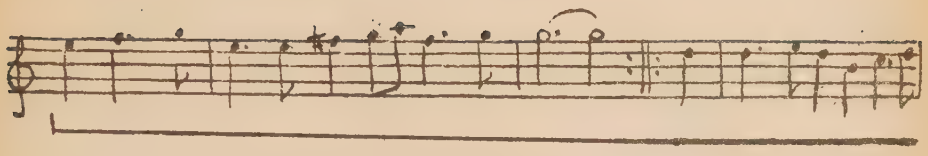

Ar
Ar
Ar
Ar
legar.

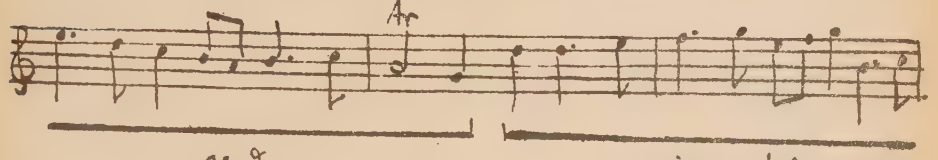


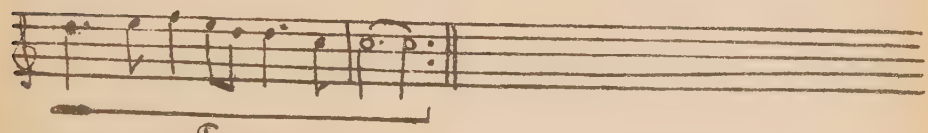
49. Courante. Die Hoffnung. x)



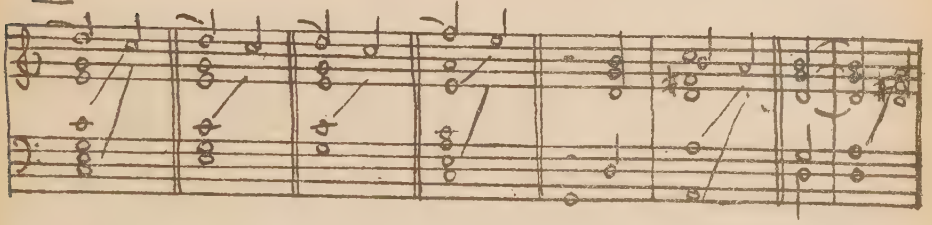
x) „Aus dem Herzhaften, Verlangenden und Erfreulichen sind die Hoffnung zusammengesetzt."

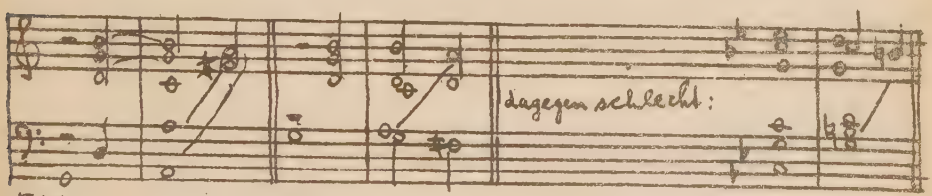




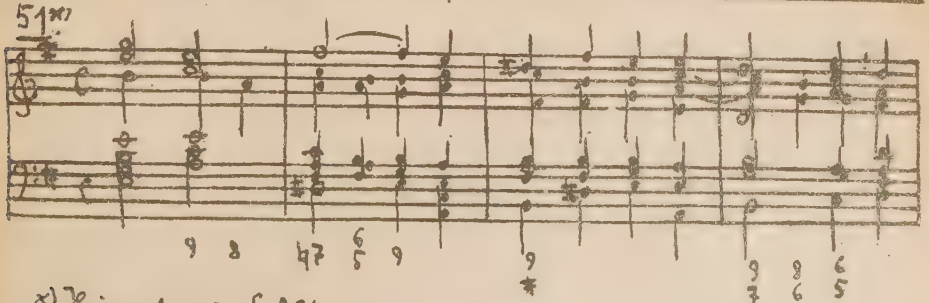


50.

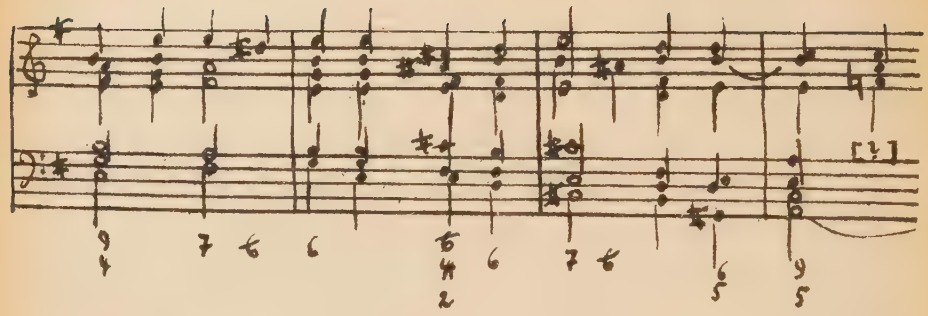


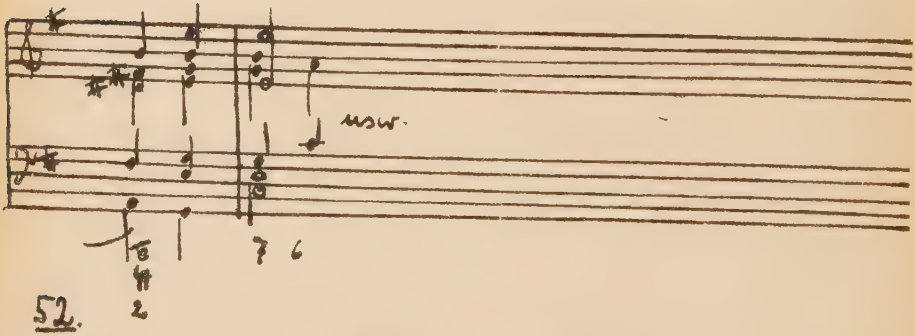
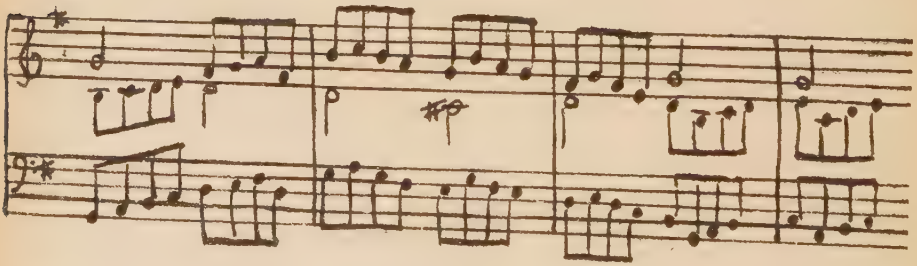
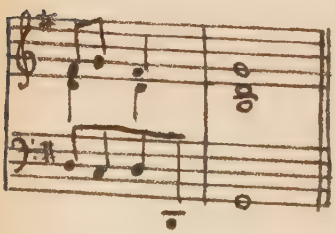


51 x)



x) Reinicken 2, S. 224





52.